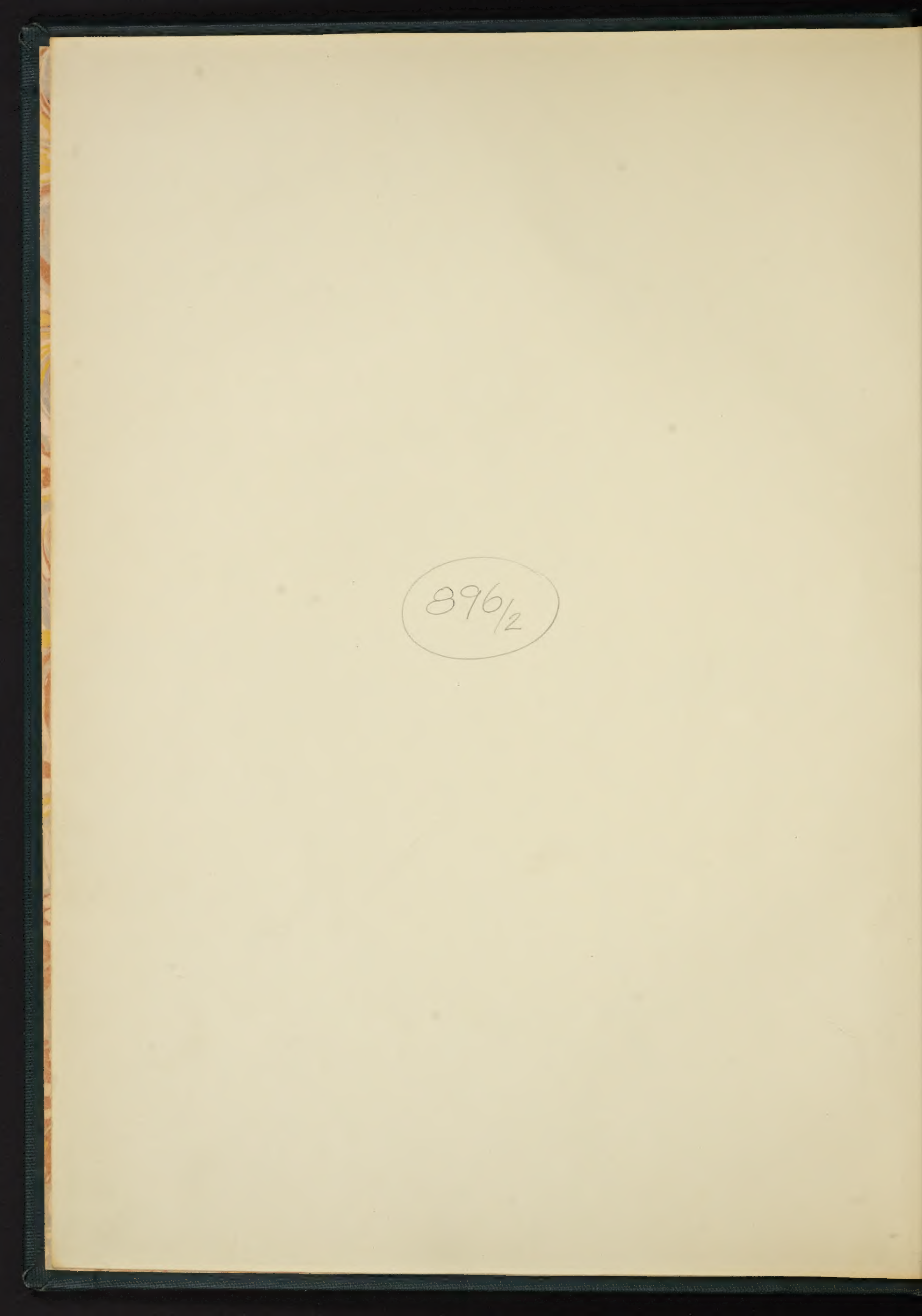

LES
CHEFS-D'ŒUVRE
DE LA
PEINTURE ITALIENNE
PAR PAUL MANTZ
AVEC
20 CHROMOLITHOGRAPHIES
PAR F. KELLERHOVEN






$75.—



To the Reverend Morgan Dix, D.D.
in grateful recognition of many kind acts and words,
to me and mine. J. B. M.
Christmas 1871

LES CHEFS-D'ŒUVRE

DE LA

PEINTURE ITALIENNE

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie, IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE, RUE JACOB, 56.

LES CHEFS-D'ŒUVRE

DE LA

PEINTURE ITALIENNE

PAR PAUL MANTZ

OUVRAGE CONTENANT

VINGT PLANCHES CHROMOLITHOGRAPHIQUES

EXÉCUTÉES

PAR F. KELLERHOVEN

TRENTE PLANCHES SUR BOIS

ET QUARANTE CULS-DE-LAMPE ET LETTRES ORNÉES



PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

IMPRIMEURS-LIBRAIRES DE L'INSTITUT DE FRANCE

56, RUE JACOB, 56

1870


THE GETTY CENTER
LIBRARY

PRÉFACE.



I, dans un de ces accès de courage dont les moins braves sont parfois saisis, la pensée nous était venue de raconter à l'aide des documents nouveaux l'histoire de la peinture italienne, nous oserions à peine faire l'aveu de notre rêve. Lorsque les plus vaillants hésitent devant les difficultés d'une pareille tâche, lorsque ce glorieux sujet semble épouvanter nos maîtres, de quel droit aurions-nous tenté une œuvre dont s'effrayent ceux qui savent penser et ceux qui savent écrire?

De si grands desseins échappent à nos ambitions comme à nos forces. Aussi n'est-ce point une histoire de l'école italienne qu'on trouvera dans ce livre. Il n'y faut chercher que le résumé des impressions et des études d'un curieux à propos de quelques-uns des chefs-d'œuvre de ces maîtres illustres, qui ont si admirablement exprimé les aspirations de l'Italie et créé un art dont l'éloquence reste pour le génie de l'homme un honneur éternel.

On aurait pu sans doute donner aux Chefs-d'œuvre de la peinture italienne *la forme attrayante d'une promenade dans un musée. Il eût été charmant de se laisser guider par le hasard des rencontres heureuses et de se livrer tout entier au plaisir d'admirer et de décrire, en bornant son examen aux créations magistrales que l'applaudissement public a consacrées. Le titre et le but du livre nous invitaient à suivre cette méthode. Il les reproduit, en effet, ces chefs-d'œuvre dignes de notre constante étude, il les fait revivre aux yeux par la gravure, et surtout par la chromolithographie, dont les ingénieux procédés, perfectionnés par M. Kellerhoven, traduisent*

exactement la coloration du tableau ou de la fresque. On verra dans ce volume jusqu'à quel point cet art nouveau et déjà si savant a poussé sa conquête.

Les planches en couleur et les gravures formant la partie principale des Chefs-d'œuvre de la peinture italienne, *nous aurions pu nous borner à les entourer d'un commentaire descriptif. Mais il ne nous était pas défendu de faire un peu plus. Nous l'avons essayé. Le programme s'est élargi. Les noms d'artistes, les faits, les dates se sont rangés fatalement dans un ordre logique, ou qui du moins nous a paru tel; notre étude est devenue un récit, et elle a pris la forme, sinon les hautes vertus de l'histoire.*

Tout se tient dans les choses humaines; mais c'est surtout en matière d'art que la conséquence se lie au principe et que la moisson est en raison des semailles. Ici l'influence de l'hérédité, l'action salutaire ou mauvaise des milieux ambiants s'imposent à l'historien avec l'autorité d'une loi. Le passé se prolonge et reste visible dans le présent, qui déjà laisse deviner l'avenir. Rien n'est donné au caprice. S'imaginer qu'on peut isoler un artiste italien du mouvement antérieur et l'abstraire des influences contemporaines, c'est pure chimère. Les plus hautes individualités tiennent aux foules; les écoles elles-mêmes sont étroitement mêlées les unes aux autres. Il est impossible de morceler cette grande histoire : il faut l'étudier, comme l'a faite la logique souveraine des événements, dans son indivisible unité.

A ce point de vue, aucun chef-d'œuvre n'est simple. Pour le comprendre, il faut savoir d'où il vient et où il va. Le Jugement dernier *de Michel-Ange résume trois cents ans d'efforts : Dante, Orcagna, Luca Signorelli l'avaient préparé, et, un siècle après l'éclosion de la fresque immortelle, elle était encore imitée par les artistes dégénérés qui avaient cessé d'entendre ce fier langage. Si l'œuvre ne peut être distraite de son milieu, on ne saurait non plus isoler le maître, car il se rattache à tout ce qui l'entoure. Il en est de même de ces groupes qu'on a appelés des écoles et qui, dans les classifications en usage, ont pour lien, non le culte d'un idéal pareil, mais la communauté d'origine des peintres qui les constituent.*

Aussi, bien que le cadre de ce livre se prêtât peu aux hardiesses trop nouvelles, nous avons cru pouvoir nous séparer, sous ce rapport, de Lanzi et de ses adhérents. Tout en regrettant de troubler l'ordre des subdivisions consacrées, nous n'avons pu admettre l'existence de quatorze ou quinze écoles vivant en dehors les unes des autres et conservant leur autonomie. On verra que, dans nos audaces trop timides peut-être, nous avons mêlé souvent ce que nos devanciers avaient soigneusement distingué.

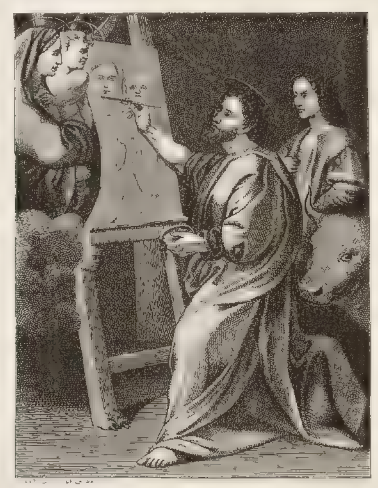
C'est notre avis en effet que, grands ou petits, illustres ou obscurs, les maîtres italiens ont bien moins obéi à la loi de leur origine, aux fatalités locales de la géographie, qu'aux influences générales du temps, à ces courants d'idées qui, à un moment donné, passent sur le monde, enflamment toutes les intelligences et font vibrer toutes les âmes. Lorsque l'on voit, en des lieux qui semblent si divers, s'opérer simultanément les transformations les plus radicales — la défaite du principe byzantin, l'étude de la nature remise à son rang, le style ardemment cherché, la beauté conquise, le maniérisme succédant au grand art, la décadence envahissant l'Italie entière — on doit reconnaître que, malgré certaines divergences apparentes, les écoles italiennes n'en forment qu'une; qu'il est arbitraire de séparer ce qui a été si intimement uni, et que, dans ces réveils, dans ces triomphes, dans ces défaillances qui se produisent partout à la fois, il n'y a qu'une seule et même histoire.

Cette histoire est d'ailleurs si belle que, mal racontée, elle demeure magnifique encore. L'insuffisance du metteur en scène n'enlève rien à l'attrait du spectacle, parce que le spectacle est dans les chefs-d'œuvre des maîtres, non seulement de ceux dont la foule sait les noms glorieux, mais aussi dans les créations moins célèbres des artistes qu'elle ignore.

Nos musées, formés, comme celui du Louvre, en un temps où l'on croyait de la meilleure foi du monde que la peinture italienne commençait avec le seizième siècle, ne font connaître qu'un nombre très-restreint d'œuvres et de noms d'artistes : une promenade en Italie révèle au curieux une foule de maîtres intéressants, et même admirables, dont nos collections ne possèdent aucun ouvrage et à propos desquels les écrivains français ont injustement gardé le silence. Sans s'aventurer sur le terrain de l'érudition, on a tenté dans ce livre de présenter au lecteur quelques-uns de ces maîtres trop peu connus; mais, ici encore, on a dû procéder avec réserve. L'introduction de ces nouveaux venus n'a pas d'ailleurs pour résultat de troubler les rangs et de faire descendre de leur piédestal séculaire les grands hommes qui sont, à si juste titre, en possession de la renommée. Non, bien que le mouvement de l'art en Italie ait été essentiellement collectif, les héros demeurent des héros : les Giotto, les Masaccio, les Léonard, les Michel-Ange, les Raphaël, les Titien, les Corrége restent les représentants éternels de la peinture italienne. Sans les isoler des groupes auxquels ils appartiennent, on a essayé de leur rendre justice, en montrant quelle part leur revient dans les progrès de l'art et comment ils ont exprimé avec une élo-

quence particulière, avec un accent personnel, les aspirations qui étaient au fond de tous les cœurs.

N'est-ce pas un souvenir salutaire à évoquer que celui de ces grands hommes? Le récit de leurs existences si noblement dévouées au culte de l'idéal, et d'ailleurs si prodigieusement actives, n'est-il pas fait pour nous réveiller de nos longues somnolences? Au moment où tant de soucis vulgaires envahissent les âmes, puisse le spectacle de leurs créations immortelles ramener les intelligences vers des choses plus hautes et meilleures! Leur œuvre, faite de beauté et de sentiment, a été l'enseignement du passé : qu'elle soit encore notre leçon! Elle ne nous apprendra pas seulement des formes, des couleurs, des méthodes; elle nous donnera le grand secret de la victoire, les initiatives viriles, les éternels renouvellements de l'esprit.



Saint Luc peignant la Vierge, par Raphael.
(Académie de Saint Luc, à Rome.)

LES CHEFS-D'ŒUVRE

DE LA

PEINTURE ITALIENNE

I.

LE TREIZIÈME SIÈCLE.

Combien ils savaient peu la loi de l'histoire, combien ils connaissaient mal les éternelles aspirations de l'âme humaine, ceux qui ont pu penser et dire que, pendant les siècles qui s'écoulèrent entre la chute du monde antique et l'avénement de l'âge nouveau, l'art avait péri! Comment croire que la vie morale ait été interrompue durant cette longue période, et que le silence se soit fait en un temps si fécond en grandes aventures? Parce qu'il manque quelques feuillets au livre où les peuples racontent leurs actions et leurs rêves, est-ce à dire que ces pages n'auraient point mérité d'être écrites? L'histoire n'a pas le droit de nier ce qu'elle ignore : elle admet des transformations, elle croit peu à la mort, et, bien que les textes positifs lui fassent parfois défaut, elle affirme que là où il y a eu une civilisation, il y a eu un art. Comme l'humanité elle-même, l'idéal va changeant sans cesse, il monte ou il descend, il rayonne ou il se voile, mais il est éternel. La vaste scène où se joue le drame est tour à tour occupée par des acteurs sublimes ou médiocres : elle ne reste jamais vide. Il n'y a pas d'entr'acte dans l'histoire de l'art.

En Italie, moins qu'ailleurs, la flamme sacrée pouvait s'éteindre. Pendant les âges qu'on appelle barbares et que caractérise en effet une civilisation amoindrie et incertaine, quelque chose qui ressemble à de l'ombre se répandit sur cette terre privilégiée. Mais cette ombre ne fut qu'un crépuscule transparent, pareil à ces nuits de juin dont a parlé le poëte et où l'aube, attendant son heure, semble errer au bas du ciel. Il reste toujours un peu du passé dans le présent. Le monde antique n'était plus qu'un souvenir presque effacé, mais il parlait aux yeux par ses monuments en ruines, il parlait à l'oreille par le langage, qui, même aux lèvres des moins instruits, gardait sa poésie et son accent. L'art ancien était ainsi préservé contre un oubli absolu. Le paysan toscan qui, en labourant le sol, trouvait une médaille romaine ou les débris d'une poterie étrusque, savait qu'un grand peuple avait vécu avant lui sur ce coin de terre, et il voyait lui apparaître parfois l'ombre indistincte des aïeux. Pour le lettré, c'était mieux encore : dans l'idiome un peu barbare qu'on parlait autour de lui, il sentait bruire des sonorités mélodieuses, il entendait chanter des désinences qui l'empêchaient d'oublier le monde latin. Le fil léger de la tradition ne se rompit jamais tout à fait. L'ancienne poésie flottait vaguement dans les âmes : malgré le triomphe apparent d'une religion nouvelle, tous les dieux n'étaient pas partis, et lorsque, à la fin du treizième siècle, le maître glorieux qui a le mieux exprimé l'inquiète pensée du moyen âge italien commencera son mystique voyage, il se mettra sous la protection de Virgile.

Pendant ces périodes qui ne nous semblent obscures que parce que nous en savons mal l'histoire, l'art avait eu sa vitalité et sa force. Et comment croire que l'Italie eût laissé s'éteindre le feu sacré, lorsque, par une évolution magnifique, la France transformait l'architecture romane en architecture ogivale, lorsque le grand art de l'émaillerie brillait d'un si vif éclat sur les bords du Rhin et à Limoges, lorsque, dans nos couvents, les moines enluminaient les manuscrits de miniatures exquises, et au moment où l'Angleterre elle-même avait dans ses monastères de féconds ateliers d'orfévrerie? On l'a dit cependant, et ce sont précisément des Italiens qui ont essayé de nous le faire croire. Dans un document d'une importance capitale, car il donne au vrai l'opinion d'un artiste du quinzième siècle sur le treizième, le sculpteur Ghiberti raconte à sa façon les origines de l'art moderne, et il salue Giotto, non-seulement comme un rénovateur, mais comme le puissant magicien qui aurait ressuscité l'art enseveli depuis six cents ans. Vasari tient à peu près le même langage. Il croit que la peinture était, non pas égarée, mais perdue; il

suppose la tradition absolument oblitérée : Cimabue est pour lui le créateur d'un monde nouveau.

Cette manière de voir est singulièrement inexacte. Condamnée par la théorie, elle est condamnée par les faits. L'érudition moderne a retrouvé peu à peu les anneaux de la chaîne qui paraissait rompue; les documents fouillés, les archives explorées, les œuvres mêmes remises au jour démontrent que la peinture, pour avoir subi, pendant les premiers âges chrétiens, une transformation profonde, n'était ni perdue, ni égarée. Elle vivait, dans ces périodes désormais mieux connues, avec la mosaïque, l'enluminure des manuscrits, la sculpture et toutes les industries du métal savamment ouvré. Seulement, de l'idéal antique, l'art avait passé aux pratiques byzantines. Il s'était enfermé dans les formules presque infranchissables d'un rituel consacré. Briser ses entraves, là était l'effort, là était la gloire. L'honneur des hommes que célèbrent Ghiberti et Vasari, et que nous célébrerons avec eux, c'est d'avoir délivré l'art captif.

A l'heure où commence l'histoire que nous voudrions raconter, c'est-à-dire aux premières années du treizième siècle, l'Italie possédait un bon nombre de ces peintres que Vasari appelle les « peintres grecs », ou qui, comme il le dit encore, travaillaient à la « *maniera greca* ». Ces mots ont à peine besoin d'être expliqués. Sans doute, on avait pu voir arriver en Italie, pendant la période précédente, des artistes d'origine grecque. Venise, en relation continuelle avec Constantinople et les îles de l'Archipel, a certainement donné l'hospitalité à plusieurs peintres venus de ces contrées; mais ce n'est point dans ce sens que les paroles de Vasari veulent être entendues. La *maniera greca*, c'est le style byzantin, avec ses formes roides et symétriques, ses types éternellement répétés, ses figures de madones et de saints dont les carnations brunes se détachent en vigueur sur des fonds d'or au milieu de gaufrures en relief et d'inscriptions tracées en caractères grecs. Cette pieuse imagerie, ces dévotes représentations de la Vierge et des apôtres, c'était le reste d'un grand art, la formule, désormais stérile, d'un idéal qui avait dit son dernier mot. Une sorte de procédé mécanique remplaçait l'individualité de l'artiste et son âme. La lettre subsistait, mais dépourvue de l'esprit qui vivifie. Le type sans le sentiment, qu'est-ce autre chose que l'alvéole sans le miel?

Appliqué à la peinture proprement dite, l'art byzantin était épuisé et il aurait péri d'inanition, alors même que des artistes nouveaux ne seraient point venus lui donner le coup de grâce. Toutefois, considéré comme élément d'une décoration

architecturale, cet art, qui allait mourir, conservait quelque grandeur. Il avait trouvé sa meilleure expression dans la mosaïque. Sous cette forme, le principe byzantin avait inspiré des chefs-d'œuvre : il pouvait en enfanter encore. Et en effet les premières années du treizième siècle italien appartiennent bien moins aux peintres qu'aux mosaïstes. La grande décoration de l'hémicycle du baptistère de San-Giovanni à Florence est une œuvre capitale, et nous ne croyons pas nous tromper en attribuant à ce noble travail une importance historique considérable. L'exécution de cette mosaïque occupa plusieurs artistes; mais nous savons, par l'inscription qu'on y peut lire encore, qu'elle fut commencée en 1225 par le franciscain Fra Jacopo. On y voit dans un médaillon central l'Agneau mystique tenant une bannière; huit figures de prophètes, l'évangéliste saint Jean, la Vierge et d'autres personnages complètent cet ensemble somptueux et grave : le style de cette décoration semble avoir conservé quelque chose de la majesté de l'art antique. Vasari n'en jugeait point ainsi. Où nous voyons une œuvre imposante, il voyait une œuvre barbare : comparée aux peintures d'aujourd'hui, dit-il, elle provoque plutôt le rire que l'admiration. La grande mosaïque dont le biographe parle avec cette irrévérence, c'est l'idéal même du treizième siècle, avant Cimabue et les rénovateurs; mais Vasari était d'un temps où l'on avait cessé d'entendre ce fier langage.

Il nous fâche d'avoir à sourire, dès le début, de l'historien qui doit nous rendre tant de services et qui, malgré ses erreurs, sera, pendant le long voyage que nous entreprenons, notre compagnon fidèle et bien souvent notre guide. Mais, il faut le dire, ce que Vasari savait le moins, c'était « son commencement ». Sur les origines de l'art italien, sur la valeur relative des ouvriers de la première heure, il n'a que des idées confuses, des opinions dont les faits, mieux étudiés aujourd'hui, démontrent l'inexactitude et presque la partialité. Il avait lu le manuscrit de Ghiberti, il croyait avec lui que les artistes qu'il considère comme des initiateurs, le mosaïste Andrea Tafi et le peintre Cimabue, s'étaient formés sous la discipline de maîtres grecs et qu'ils avaient fait brusquement succéder un art absolument nouveau à un art qu'il regarde comme barbare. Dans sa théorie, dans son rêve de la genèse de l'art italien, il croit à une illumination soudaine, à un passage subit de la nuit à la lumière. C'est le point de vue florentin. Ecartons cette légende et voyons de plus près, sans parti pris de nationalité ou d'école, comment se passèrent les choses.

La transformation qui commença à s'annoncer dans l'art au treizième siècle, et qui ne trouva sa véritable expression que dans Giotto, c'est-à-dire aux premières

années du siècle suivant, ne fut pas l'œuvre d'un seul homme, et il est puéril d'en vouloir faire honneur à une ville plutôt qu'à une autre. Mais il est bien vrai que, de toute l'Italie, la région la mieux préparée à comprendre la révolution qui allait s'accomplir, c'était le pays où un peuple admirablement doué, le peuple étrusque, avait vécu jadis, et où il restait encore tant de traces de son passage. Ce pays, c'est la Toscane : Pise, Sienne, Lucques, Florence, Arezzo ont vu naître, dès la première moitié du treizième siècle, des artistes qui, quoi qu'en dise Vasari, n'étaient nullement des Grecs, et qui tous, mais dans une mesure inégale, firent effort pour arracher l'art aux formules byzantines. Cimabue n'est venu au monde qu'en 1240 : il n'a pu intervenir dans le débat que vingt ans après : sachons donc ce qu'avaient dit ceux qui ont parlé avant lui.

Un rôle important paraît appartenir à Sienne et à Pise dans la production des œuvres de transition qui, avant la naissance de Cimabue, résumèrent les dernières tentatives de l'art byzantin, déjà troublé par les réformes prochaines. Un fait dont on doit tenir compte s'était accompli à Sienne dès le douzième siècle. En creusant le terrain où devait s'élever la cathédrale, les ouvriers avaient trouvé un groupe mutilé, mais splendide, les *Trois Grâces;* sans doute, il fallut bien du temps pour que l'éloquence de cette sculpture héroïque et charmante fût comprise; toutefois de pareilles œuvres sont une révélation, et le groupe amoureux des Grâces enlacées semblait dire qu'il y avait un autre idéal que l'idéal byzantin. Pour Pise, l'aventure fut peu différente : un sarcophage antique, qu'on voit encore au Campo Santo, avait été utilisé pour servir de tombeau à la mère de la comtesse Mathilde : le bas-relief qui y est sculpté et qui représente la Chasse de Méléagre, enseignait de quel fier ciseau les Romains avaient taillé le marbre. Ce morceau étant justement admiré, Pise eut d'abord des sculpteurs. Là, comme à Sienne, on comprit de bonne heure que les formes de l'art consacré n'étaient point immuables et que les âmes étaient en quête d'un nouvel idéal. Cependant, telle est l'autorité du passé, tels sont les liens qui enchaînent l'esprit, que la première moitié du treizième siècle fut consacrée à de timides tâtonnements. Ces essais importent bien moins à l'art pur qu'à la curiosité archéologique. L'histoire doit néanmoins en tenir compte, pour marquer le point de départ et pour rendre justice aux initiateurs véritables.

L'académie de Sienne possède un tableau qui, en raison de la date qu'on y peut lire — 1215 —, présente un grand intérêt historique. C'est un *paliotto,* c'est-

à-dire un devant d'autel. Au centre, dans une de ces gloires elliptiques que les Italiens appellent la *mandorla,* est le Rédempteur assis, tenant sur ses genoux un livre ouvert et bénissant à la latine. Deux anges sont à ses côtés. Aux angles du tableau, l'artiste a représenté les symboles des quatre évangélistes. Aux deux extrémités, sont racontés, de la manière la plus naïve, trois épisodes de la passion et de la mort du Christ. Le dessin s'y montre très-rudimentaire. L'œuvre présente d'ailleurs cette singularité que la figure du Rédempteur et les symboles des évangélistes « se relèvent en bosse ». Ce mélange du relief et de la peinture était emprunté aux procédés des artistes byzantins qui volontiers combinaient la plastique avec l'enluminure. Ce *paliotto* appartient donc tout entier à l'art du passé. Les Siennois n'ont d'ailleurs jamais eu la pensée d'y voir le point de départ de leur école.

Mais il existe à Sienne, dans l'église Saint-Dominique, un autre tableau où l'on a cru lire la date 1221, avec le nom d'un certain Guido. Par cette double raison, cette peinture a mis en éveil toutes les curiosités savantes. On y voit la Madone, assise sous une arcade trilobée, et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. Elle étend la main vers son fils, comme pour le désigner à l'adoration des fidèles. Sauf les bras et les jambes qui sont nus, le petit Christ est complétement vêtu, et la Vierge elle-même est chargée de draperies dont les plis retombent jusqu'à terre. Trois anges aux ailes ouvertes occupent à droite et à gauche l'espace compris entre le cadre du tableau et l'arcade sous laquelle les figures sont placées.

On conçoit quel intérêt présente cette peinture pour les historiens qui prétendent que c'est à Sienne et non à Florence que l'art moderne a jeté sa première lueur. Cette date — 1221 — serait en effet significative, et, si l'authenticité en était démontrée, Cimabue devrait, aux grands regrets de Vasari, céder à Guido de Sienne le privilége de l'antériorité. Malheureusement pour ceux qui ont soutenu cette thèse, on a de sérieuses raisons de penser que le tableau de l'église Saint-Dominique n'est point aussi ancien que l'on veut bien le dire : en ce qui nous touche, nous avons plus que des doutes.

Il est bon de remarquer tout d'abord que l'existence d'un Guido travaillant à Sienne au commencement du treizième siècle n'est nullement prouvée. Ce nom de Guido se retrouve, il est vrai, dans les archives siennoises; mais il n'apparaît que dans des documents de 1278 à 1302. En outre, une chose demeure visible : c'est que la Madone de Saint-Dominique a subi des retouches nombreuses, et que certaines parties de l'inscription ont été repeintes. Il serait hors de propos d'entamer

ici une discussion en règle; mais nous devons dire que le savant M. G. Milanesi ne croit point à la date 1221; que le dernier éditeur de la *Description de la ville de Sienne,* d'Ettore Romagnoli, laisse prudemment aux érudits le soin de décider si la Madone de Guido est bien de l'époque indiquée; enfin que, dans le grand livre qu'ils ont récemment publié sur l'art italien, MM. Crowe et Cavalcaselle considèrent cette peinture, peut-être trop fameuse, comme une œuvre du quatorzième siècle. Pour nous, il nous serait extrêmement difficile d'admettre que le tableau de l'église Saint-Dominique est antérieur à Cimabue : nous proposons donc de l'écarter du débat. La critique moderne ne peut raisonner que sur des faits positifs, et, en ce qui touche Guido de Sienne et sa Madone, le doute n'est pas seulement le commencement de la sagesse, il est la sagesse elle-même.

Un artiste qui, plus sûrement, a vécu et travaillé aux premières années du treizième siècle, c'est Giunta Pisano ou Giunta de Pise. Ainsi que nous l'avons déjà dit, Pise était, dès le siècle précédent, la ville des sculpteurs, et il n'y a point à s'étonner qu'elle ait produit des peintres, les deux arts étant, dans ces périodes primitives, beaucoup plus voisins qu'aujourd'hui. Giunta n'est pas, comme Guido de Sienne, un personnage mystérieux et légendaire. On est autorisé à penser que, dès 1220, l'artiste pisan travaillait à Assise, à l'église Saint-François. Il y avait autrefois dans cette église une peinture de sa main, qui représentait le Christ crucifié; un moine, le frère Elias, premier général des franciscains, se tenait en adoration au pied de la croix. Ce tableau — la trace en est malheureusement perdue — portait une inscription, dont la dernière ligne était ainsi conçue : *Giunta Pisanus me pinxit A. D.* 1236. C'est, à vrai dire, la seule date certaine qu'on possède sur Giunta de Pise. Vasari, qui a vu ce Christ et qui le croit de Margaritone, déclare qu'il était peint *alla greca.* C'est ainsi qu'il qualifie, on le sait, les œuvres des artistes antérieurs à Cimabue.

Giunta paraît avoir exécuté à Assise d'autres travaux importants. Le P. Angeli lui attribue l'*Assomption de la Vierge* que Vasari décrit comme une œuvre de Cimabue. Mais ici nous sommes en présence de conjectures et non de preuves; et l'on sait à quel point, dans les peintures de l'église d'Assise, il est difficile de faire à chacun sa part. Tenons-nous-en prudemment aux choses certaines. C'est à Pise, dans l'église S.-Ranieri e Leonardo, qu'il faut étudier, on ne peut dire le talent, mais du moins la manière de Giunta. Cette église conserve un crucifix dont l'authenticité est incontestable. Sous les pieds du Christ, on lit cette inscription : *Juncta Pisanus*

me fecit, et c'est là en effet le type auquel il faut revenir toujours pour se rendre compte des procédés et du style de ce maître à demi barbare. Que dire de ce crucifix, sinon qu'il est effrayant? Les traits du visage, le torse, où l'anatomie se montre si arbitraire, la maigreur des membres, où s'accusent capricieusement les reliefs d'une musculature chimérique, tout y semble combiné pour épouvanter le regard et pour faire hésiter la prière. Deux choses sont manifestes dans ce Christ : d'abord une complète ignorance des réalités de la forme humaine, et ensuite la volonté, marquée jusqu'à l'exagération, d'exprimer la douleur. C'est là le point qui doit surtout nous toucher. La laideur, chez Giunta de Pise, est visiblement le résultat d'une recherche de l'émotion. Si Giunta est un artiste, ce n'est point parce qu'il a eu la connaissance de la nature dans son dessin et dans sa couleur, ce n'est point parce qu'il a cherché la beauté ou le caractère : c'est parce que, avec les instruments les plus imparfaits du monde, sans la science, sans l'idéal, il a exprimé, dans son Christ en croix, les angoisses de la chair torturée et les luttes convulsives de la vie contre la mort.

Au moment où Giunta de Pise multiplait ces funèbres images, vivait à Lucques, de 1235 à 1244, un peintre de quelque importance, Bonaventura Berlingheri. L'abbé Lanzi nous apprend, dans la première édition de son livre, qu'il existait autrefois au château de Guiglia, près de Modène, un *Saint François* de Berlingheri, avec la date 1235. L'authenticité de ce tableau a été contestée. Mais il paraît qu'on a retrouvé récemment à l'église San-Francesco de Pescia une autre peinture, portant, avec la même date, le nom de Bonaventura Berlingheri. C'est aussi un *Saint François*. Vêtu du froc serré autour du corps par une ceinture de corde, il tient un livre et il montre les stigmates des mystiques blessures qui firent saigner ses pieds et ses mains. MM. Crowe et Cavalcaselle y voient une œuvre tout à fait primitive et rudimentaire. Mais, si imparfait que fût le procédé de Berlingheri, il est incontestable qu'en peignant un *Saint François*, il entrait, au moins par le choix du sujet, dans la voie moderne, et qu'aux yeux de ses contemporains, il faisait, comme nous dirions aujourd'hui, une œuvre d'actualité. Le moine austère qui tient tant de place dans les préoccupations de l'Italie au treizième siècle, saint François d'Assise, était mort depuis quelques années (en 1226), lorsque l'artiste peignait son image. Représenter le grand ascète, n'était-ce pas aller au-devant des curiosités et des vénérations de la foule? N'était-ce pas faire, pour les âmes religieuses, de l'art inédit et vivant?

Ainsi Giunta et Berlinghieri ont cherché à exprimer un sentiment nouveau; mais la peinture chez eux est informe et rude. Leurs œuvres, et presque toutes celles qui se produisirent avant 1260, attestent la persistance des formes anciennes, la sauvage énergie d'un art qui ne veut pas mourir. Si nous avons cité ces maîtres, si nous avons rappelé les mosaïstes de la même époque, c'est pour montrer sous quelles influences se formèrent les peintres de la seconde moitié du treizième siècle, les Margaritone, les Gaddo Gaddi, et surtout ce Cimabue que Vasari considère comme le rénovateur de l'art.

Il nous reste d'assez nombreux ouvrages de Margaritone. Né à Arezzo en 1236, il vécut jusqu'en 1313, après avoir travaillé, non-seulement dans sa ville natale, mais aussi à Rome, sous le pontificat d'Urbain IV, à Ancone et même à Florence. Vasari, chose curieuse à noter, considère Margaritone comme un « ancien », et il le cite parmi ceux qui peignaient encore *alla greca*. Le maître d'Arezzo savait de son art tout ce qu'en pouvait savoir un artiste venu au monde quelques années avant Cimabue. Il peignait à fresque et *a tempera;* il était sculpteur au besoin et même architecte, car ce serait d'après ses dessins qu'aurait été construit le palais municipal d'Ancône. Par la diversité de ses aptitudes, Margaritone s'inscrit ainsi le premier sur la liste de ces grands Italiens qui menèrent de front tous les arts.

Mais quel talent rude que le sien, et dans cet artiste qui, d'après Vasari, savait tant de choses, combien d'ignorances! Ne l'eût-on étudié qu'un quart d'heure, il serait impossible d'oublier le *Saint François* de l'académie de Sienne. Le saint est représenté debout et en pied, et l'artiste a fièrement signé son tableau : MARGARIT. DE. ARITIO. ME. F... N'hésitons pas à le dire : même pour un visiteur doué de quelque courage, cette peinture est effrayante de sauvagerie. Les annotateurs de Vasari n'exagèrent point lorsqu'ils prétendent que le saint a plutôt la figure d'un monstre que celle d'un homme. Nous n'avons que de très-vagues données sur la physionomie de saint François d'Assise; mais nous affirmons que Margaritone l'a calomnié, et que le mystique solitaire n'a pu être à ce point hérissé et rébarbatif. En tout cas, lorsque le peintre d'Arezzo enluminait cette violente image, il était aussi loin que possible de la vérité et de la nature : fatigué avec raison de la monotonie du style antérieur, il substituait un arbitraire à un autre. Il sortait du byzantinisme par une porte fatale, celle qui conduit à la laideur.

Le tableau de Margaritone que possède la Galerie nationale de Londres est d'un aspect un peu moins farouche. C'est d'ailleurs une œuvre caractéristique, et, comme

elle révèle exactement le style du treizième siècle et ses méthodes, il convient d'en dire quelques mots. La Vierge s'y montre avec l'enfant Jésus, assis sur ses genoux et bénissant à la grecque. Ces deux figures sont placées dans une gloire elliptique, peu différente de la *mandorla,* que nous avons déjà rencontrée dans le tableau anonyme de 1215 conservé à l'académie de Sienne. Autour de la gloire sont les représentations symboliques des quatre Évangélistes, l'ange, le lion, le bœuf et l'aigle. De chaque côté, huit compartiments symétriquement disposés racontent divers épisodes de la légende chrétienne, et plus particulièrement l'histoire et le martyre de sainte Marguerite. Ce tableau, qui porte la signature de l'artiste, provient en effet de l'église Sainte-Marguerite à Arezzo. Il est d'une authenticité parfaite, et avec le *Saint François* de Sienne, il peut être cité comme le type de la manière, médiocrement agréable, de Margaritone. On aurait étrangement surpris le violent artiste, si on lui avait dit que la peinture deviendrait un jour l'art de charmer les âmes.

L'énergie barbare que font paraître les œuvres de Margaritone se retrouve dans les crucifix dont s'emplissaient alors les couvents et les églises. Il semble que Giunta avait laissé des successeurs; il semble surtout, à voir ces terribles images, que l'art marchait lentement, ou mieux encore, qu'il faisait une halte dans la laideur. Chose curieuse à dire! il n'est pas du commencement du treizième siècle, mais de 1288, ce Christ redoutable, répulsif, — et si peu dessiné! — qu'on voit à Milan à l'église San-Eustorgio et qu'un ancien manuscrit permet d'attribuer à un peintre de Crémone, Fra Gabrio. Non moins étrange est un crucifix qui porte, avec la même date, le nom de Deodati Orlandi, et que MM. Crowe et Cavalcaselle ont vu au palais de Parme. Une singulière recherche de l'expression, une complète ignorance des formes humaines, des pieds et des mains indiqués de la manière la plus hasardeuse en feraient, disent les auteurs que nous aimons à citer, une œuvre des plus imparfaites. Les carnations seraient d'un vert olivâtre absolument arbitraire. Ce Deodati Orlandi était un peintre de Lucques. Son histoire n'a pas été racontée; mais il vivait encore au commencement du quatorzième siècle, et, si nous ne connaissons pas le crucifix de Parme, nous avons vu à l'académie de Pise un autre ouvrage d'Orlandi, avec la date 1301. Ce tableau, qui est peut-être le chef-d'œuvre du maître, est divisé en cinq compartiments : au centre est la Vierge tenant le *bambino;* d'un côté, sont les figures de saint Pierre et saint Paul, de l'autre, celles de saint Jacques et de saint Dominique. C'est là assurément une peinture curieuse,

mais singulièrement naïve et attardée. Au moment où elle fut exécutée, Giotto avait déjà inauguré le nouvel idéal. Deodati ne semble pas se douter que l'art se transforme autour de lui : il est en retard de vingt ans sur le mouvement contemporain.

Pendant que les artistes de Lucques, de Pise, d'Arezzo persistaient ainsi dans le culte des vieilles formules, Florence avait des peintres qui paraissent avoir joué un rôle de quelque importance, bien qu'il ne reste de la plupart d'entre eux aucune œuvre connue. Les textes anciens nous parlent d'un certain Lapo di Florentia qui, dès 1259, peignait, à la façade de la cathédrale de Pistoia, la Madone, l'Enfant Jésus et deux figures de saints. L'œuvre a péri, et nous n'en saurions rien dire. Nous sommes un peu mieux informé en ce qui touche le peintre que les documents du treizième siècle appellent Coppus de Florentia ou Coppo di Marcovaldo. En 1261, il peignait une Madone, placée maintenant au couvent des Servites à Sienne, et qui, par le style et par l'exécution, se rattache pleinement aux anciennes méthodes. Coppo n'en fut pas moins chargé de travaux considérables : en 1265, il achevait des peintures murales dans une des chapelles de la cathédrale de Pistoia : dix ans après, il mettait son nom au bas d'un crucifix qu'on voyait autrefois dans la même église, et dont la trace est aujourd'hui perdue. — Le docteur Gaye nous a conservé en outre dans son *Carteggio* le nom d'un artiste, Fino di Tedaldi, qui fut vraisemblablement un peintre de quelque valeur. Fino est cité, en 1292, comme l'auteur d'une vaste décoration exécutée, à Florence, « *in muro palatii communis* ». Deux lignes dans un vieux manuscrit, c'est tout ce qui reste sur le maître que les magistrats florentins avaient jugé capable d'embellir le palais municipal.

Mais il est inutile de poursuivre plus avant cette nomenclature et d'allonger la liste des obscurs prédécesseurs de Cimabue. Parmi les artistes qui travaillèrent alors à Florence, un seul est resté célèbre, Gaddo Gaddi. Né en 1239 et mort en 1312, il a été véritablement le contemporain, et peut-être l'ami de Cimabue. D'ailleurs, il fut moins peintre que mosaïste. Ce qu'il faut voir en lui, c'est le collaborateur d'Andrea Tafi dans les mosaïques du baptistère de San-Giovanni à Florence. Son succès principal, dans cet art dont il est une des gloires, c'est le *Couronnement de la Vierge*, qu'il fit à Santa-Maria del Fiore, et qui existe encore. Gaddo Gaddi travailla aussi à Arezzo, à Pise et à Rome, où il décora de mosaïques la façade de Sainte-Marie Majeure. Il passe pour avoir peint des tableaux, mais ses

œuvres sont perdues. Le nom de Gaddi, chef d'une célèbre famille d'artistes, se retrouvera plus tard dans l'histoire. Si nous le mentionnons ici, c'est parce que celui qui l'a porté le premier a formé de nombreux élèves, et pour faire connaître l'entourage, pour indiquer le milieu dans lequel grandit le talent de Cimabue.

Issu de la noble famille des Cimabue, qu'on appelait aussi les Gualtieri, Giovanni Cimabue est né à Florence en 1240. Les écrivains italiens ne sont pas tout à fait d'accord sur l'importance du rôle que joua ce grand artiste dans la rénovation de la peinture. Ghiberti le nomme en passant dans son commentaire; il raconte sa première rencontre avec l'enfant prédestiné qui devait être Giotto, mais il ne le cite nullement comme un réformateur. Loin de là, il le range d'un trait de plume parmi les sectateurs des méthodes anciennes : *tenea la maniera greca,* écrit-il. C'est Vasari qui a fait de Cimabue l'apôtre d'une religion nouvelle. Son récit, confus et sans critique, est assez singulier. Il veut que Cimabue ait été l'élève de quelques peintres grecs que les magistrats florentins avaient appelés par suite de la prétendue pénurie d'artistes qui aurait alors affligé l'Italie. Nous en avons dit assez au début de ce chapitre pour que le lecteur sache à quoi s'en tenir sur la double assertion de Vasari. Les peintres ne manquaient point à Florence, nous l'avons prouvé, et ces peintres étaient d'excellents Toscans, et non des Grecs. Seulement quelque chose des formes byzantines restait dans leur manière, et ceux, d'ailleurs peu nombreux, qui avaient tenté de s'affranchir, étaient tombés dans la bizarrerie, dans l'arbitraire, dans la laideur.

Telle était la situation de l'école lorsque Cimabue, curieux d'apprendre, jeta autour de lui un regard intelligent. Enfant, il vit les mosaïques commencées au baptistère de San-Giovanni; jeune homme, il vit cette grande œuvre se poursuivre sous la conduite d'Andrea Tafi, et plus tard, sous celle de son camarade Gaddo Gaddi. Il put étudier également les peintures de Lapo au dôme de Pistoia, les singuliers tableaux de Coppo di Marcovaldo, et aussi sans doute les rudes essais de Margaritone. Parmi ces œuvres, quelques-unes le touchèrent, toutes l'instruisirent. Malheureusement, le travail secret qui s'accomplit dans sa pensée peut être pressenti, mais non raconté. La vie de Cimabue n'est guère connue, et ceux qui ont le goût des dates certaines n'ont point ici à se satisfaire. Faut-il croire, comme l'assure Vasari, que Cimabue était déjà un artiste illustre lorsque Charles d'Anjou traversa Florence en 1267? C'est alors que le prince français aurait visité l'atelier du peintre, alors aussi qu'on aurait solennellement porté à Santa-Maria

Novella la fameuse Madone qu'il venait d'achever et dont nous aurons à parler tout à l'heure. La date de sa mort n'est même pas indiquée d'une manière précise. On sait seulement qu'aux dernières années de sa vie, Cimabue travailla à Pise. En 1301, il faisait pour l'abside de la cathédrale une vaste mosaïque représentant le Christ trônant dans sa gloire et ayant à ses côtés la Vierge et saint Jean. Comme il n'acheva point cet ouvrage; comme, après cette date, tout renseignement fait défaut, on doit croire qu'il a cessé de vivre au commencement du quatorzième siècle. S'il en est ainsi, il a vu mourir l'art byzantin, il a assisté à la première aurore de l'art nouveau.

L'œuvre de Cimabue nous dira quel fut son rôle au milieu de cette évolution de l'esprit italien et ce qu'il fit pour retarder ou pour activer la marche de l'école à l'heure où elle changea d'idéal.

Étudions les types authentiques, et, tout d'abord, la célèbre *Madone* de Santa-Maria Novella. C'est cette peinture qui, s'il en faut croire la légende, provoqua chez le peuple florentin ce magnifique élan d'enthousiasme dont la chaleur fait honte aux indifférences modernes. Peut-être la tradition a-t-elle donné à l'aventure une importance excessive. Nous pensons cependant que quelque chose de semblable a dû se passer, et que ce fut vraiment une fête dans Florence, lorsque, au milieu des acclamations populaires, les admirateurs de Cimabue portèrent processionnellement à l'église le tableau qu'il venait d'achever. Cette fête, qui se concilie si bien avec l'élan de l'âme italienne, fut un hommage à l'art retrouvé, ou du moins à l'art remis dans une voie meilleure et déjà tourné vers l'avenir.

La Madone de Santa-Maria Novella ne présente pas seulement un intérêt archéologique ou religieux : cette pieuse image est une œuvre d'art. On y voit la Vierge assise sur une haute chaire du moyen âge et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. De chaque côté du trône sont agenouillés trois anges dans l'attitude de l'adoration. Suivant une pratique qui fut chère à Cimabue, la bordure du tableau contribue à l'effet décoratif de l'ensemble : trente médaillons, peints sur fond d'or, y montrent des figurines de saints personnages. — Un sujet analogue se retrouve à l'académie des Beaux-Arts de Florence. Là aussi c'est la Vierge glorieuse avec son fils; mais les anges qui forment son cortége sont au nombre de huit, et, dans la partie inférieure du tableau, quatre demi-figures — les prophètes — tiennent en leurs mains des banderoles sur lesquelles on peut lire des inscriptions en l'honneur de la Vierge.

Ces deux tableaux suffiraient pour faire comprendre par quels liens étroits Cimabue se rattache au passé, et aussi quelle modernité relative il a su introduire dans sa manière. Mais, comme Florence est un peu loin, comme il n'existe pas de reproductions fidèles des madones de Santa-Maria Novella et de l'académie des Beaux-Arts, il nous paraît plus sage de conduire le lecteur au musée du Louvre, et de mettre sous les yeux de ceux qui ne voudront pas nous y suivre une exacte gravure du tableau de Cimabue, que possède notre collection nationale. Ce tableau, c'est la *Vierge aux anges*. Moins célèbre que les deux peintures de Florence, l'œuvre n'est ni moins significative, ni moins authentique. Elle provient de l'église San-Francesco à Pise, et on peut, sans invraisemblance, la dater des dernières années de la carrière de Cimabue, du moment grave où le treizième siècle va finir, où Giotto va parler. Ne cherchez dans cette madone ni la grâce, ni le mouvement, ni la vie. C'est une œuvre sévère, fortement empreinte du génie du moyen âge et qui — sauf un ou deux détails qu'il faudra noter — vise plus à frapper les yeux qu'à les séduire. Pour comprendre cette peinture étrange, et qui, je le crains, paraîtra un peu barbare, il faut faire un violent effort d'esprit, un brusque retour vers le passé. Supposons que nous sommes des Florentins de 1290 — et regardons.

Tout, dans le tableau, est conçu au point de vue monumental : les figures sont de proportions plus grandes que nature; les attitudes, les physionomies, la couleur elle-même, semblent, au premier abord, appartenir à un monde qui n'est point le nôtre. — Assise sur un trône élevé, la Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui, de la main droite, donne la bénédiction. Trois anges, rangés de chaque côté du trône, sont placés l'un au-dessus de l'autre comme s'ils occupaient les degrés d'un escalier invisible. Toutes ces figures se détachent sur un fond d'or gaufré. Enfin le cadre du tableau est décoré de vingt-six médaillons où l'on reconnaît les apôtres, des martyrs et des saints.

Ce que les modernes appellent l'expression, ce que dans tous les temps on a appelé le charme, manque absolument à cette peinture que six siècles séparent de notre époque et qui semble plus ancienne encore. Ces figures rigides ont l'immobilité mystérieuse des vieilles images de pierre sculptées aux porches des cathédrales : le Christ est grave, convaincu, comme un enfant qui deviendra un juge et qui hésitera peut-être à pardonner. La Vierge est absorbée dans un rêve étrange. Les anges ignorent le sourire, et pour des messagers célestes, pour des porteurs de bonnes nouvelles, ils ont le regard bien sévère. Ajoutons que, fidèle aux doc-



1240 CIMABUE 1302 ?

LA VIERGE AUX ANGES

(Musée du Louvre)

trines qui avaient prévalu chez ses prédécesseurs, Cimabue n'a pris aucun souci de diversifier les types des personnages qu'il mettait en scène. La Madone et les anges ont tout à fait le même visage; on dirait sept épreuves tirées d'après un même cliché. Cette monotonie a quelque chose d'inquiétant : c'est comme la répétition des assonances dans les chants d'église du moyen âge. Est-il besoin de dire que les lois de la perspective ne sont pas soupçonnées; que les anges, placés sur des plans divers ou à des hauteurs inégales pour l'œil du spectateur, n'en sont pas moins de la même dimension? Évidemment, dans une pareille peinture, comme dans la Madone de Santa-Maria Novella et dans les autres ouvrages de Cimabue, une part considérable est faite à l'art du passé. L'auteur semble se borner à résumer, avec plus de talent que ses contemporains, les qualités solennelles et fortes du style byzantin. A ces divers points de vue, il n'y avait rien dans les peintures de Cimabue qui pût choquer un Florentin du treizième siècle et troubler ces honnêtes esprits à qui les nouveautés font peur.

Mais, lorsque l'on y regarde de plus près et quand on compare les madones de Cimabue avec celles des autres peintres du temps, on constate, non-seulement qu'il dit mieux ce que tous veulent dire, mais qu'il ajoute à la chanson si souvent répétée quelques variations nouvelles. Assurément toutes les figures de Cimabue sont pareilles; mais, dans les traits qu'il leur donne, il y a autre chose que le type consacré; il y a une certaine recherche de l'individualité. Cimabue a regardé, dans les rues de Florence ou dans sa maison, une femme; il a essayé de reproduire son visage, et, de cette physionomie particulière, il s'est composé une sorte d'idéal qui lui appartient. C'est avec lui que la personnalité de l'artiste commence à s'affirmer.

Une autre manifestation de l'esprit nouveau apparaît dans les œuvres de Cimabue. Lorsque les peintres à la *maniera greca* se plaisent à colorer systématiquement les carnations d'un ton brun, basané ou olivâtre, le maître — on le peut voir dans la *Vierge aux anges* — s'enhardit au point d'égayer de quelques tons roses les visages de ses madones. Ces teintes fraîches substituées aux colorations bistrées des Byzantins, c'est le commencement d'une réforme féconde, et c'est un peu pour cela sans doute que Lanzi a pu écrire : « Cimabue consulta la nature. » Rien n'était plus simple; mais on n'y avait guère songé avant lui.

Vasari a dit, lui aussi, à propos de Cimabue, un mot grave, et qui, nous le croyons, n'a pas été assez remarqué. Parlant d'un *Saint François,* que l'artiste aurait peint pour Pise, il raconte que le tableau fut fort admiré, parce qu'on y trouva

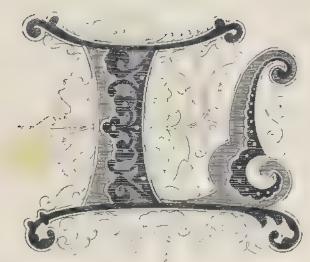
« *un certo che più di bontà* ». Un peu plus de bonté!... Était-ce donc alors une chose si nouvelle, et devait-on s'étonner de voir aux figures d'anges quelque douceur, à la physionomie de la Vierge une vague expression de tendresse? Les Pisans et les Florentins furent surpris de ce commencement d'émotion, et ils en furent charmés. Pour nous, qui, grâce à la distance, sommes mieux en mesure de comprendre les transformations de l'idéal, nous n'éprouvons qu'un médiocre étonnement à voir la pitié entrer enfin dans l'art. Le treizième siècle avait été dur : la lutte des empereurs et des papes, la guerre entre les villes guelfes et les villes gibelines, avaient rempli l'Italie de tumultes et de supplices. A des hommes qui avaient tant souffert un peu de tristesse était permise, et un peu de mansuétude. Le sentiment de cette heure, troublée sinon attendrie, est bien marqué dans les madones de Cimabue : la sévérité mystérieuse de leur regard laisse deviner comme une inconsolable mélancolie. N'est-ce pas là ce que Vasari a voulu dire, et cette « bonté » remplaçant la roideur byzantine ne nous annonce-t-elle pas que des perspectives nouvelles vont s'ouvrir, et que nous touchons à l'heure où des maîtres hardis sauront délivrer l'art captif?



Giovanni Cimabue. (Cloître de Santa Maria Novella, à Florence.)

II.

GIOTTO.



L'ABBÉ Lanzi, d'ordinaire judicieux et fin, a écrit, à propos de Giotto et de la rénovation glorieuse dont il fut le promoteur, un mot qu'on a souvent répété, mais qui n'en est pas devenu plus juste. Il faut le citer encore, ne serait-ce que pour montrer au lecteur prudent combien il doit se tenir en garde contre les fantaisies des beaux esprits. « Si, écrit-il, Cimabue fut le Michel-Ange de cette période primitive, Giotto en fut le Raphaël. » La phrase est véritablement singulière. Elle semble admettre comme prouvée cette assertion, selon nous fort douteuse, que l'art de Raphaël serait un progrès sur l'art de Michel-Ange; elle établit, entre les deux maîtres de la Renaissance triomphante et les courageux ouvriers de la première heure, une assimilation hasardeuse, une comparaison arbitraire et chimérique. Cimabue ne fut pas un Michel-Ange, Giotto ne fut pas un Raphaël. Ne voyons donc dans la sentence de Lanzi qu'un de ces concetti littéraires dont les écrivains italiens furent toujours prodigues, et oublions cette phrase malencontreuse. La vérité peut ici se passer des vains ornements de la réthorique.

Entre Giotto et Cimabue, il y a un monde. Aux derniers jours de sa vie, le vieux maître florentin, le peintre sévère des madones aux allures byzantines, a pu voir se dessiner vaguement à l'horizon les lointaines perspectives de la terre promise; mais il n'y entra point. Cet honneur était réservé à Giotto. Cimabue tenait au passé par de trop fortes attaches pour qu'il lui fût possible d'aborder au rivage inconnu : le respect enchaînait son esprit et ses mains. Giotto était libre : à l'école italienne en quête d'un idéal à la fois plus élevé et plus humain, il apportait cette force heureuse

qui joue un si grand rôle dans l'histoire de l'art, cette indépendance salutaire qu'on peut appeler l'esprit de révolte. Il était vraiment de la nature des conquérants, et, quand il eut mis le pied sur le sol nouveau que Cimabue avait à peine entrevu de loin, tout un peuple le suivit et en prit possession avec lui.

Giotto n'appartenait ni aux classes lettrées, ni aux classes riches : il n'eut pas à souffrir, comme beaucoup d'intelligences de son temps, des rigueurs de l'enseignement byzantin qui, n'ayant d'autre base que la tradition, mettait tant d'obstacles à l'éclosion des libertés de l'artiste. C'était un paysan, et il était pauvre. Son père, un certain Buondone, labourait les champs à Vespignano, à quelques milles de Florence. C'est là que naquit Giotto, en 1276, s'il en faut croire Vasari et la plupart des écrivains, mais peut-être un peu avant cette date, si l'on tient compte de certaines observations qui ont mis en éveil la sagacité de Baldinucci, et sur lesquelles nous aurons à revenir plus tard.

On sait comment la légende raconte les débuts de Giotto : il gardait les troupeaux sur les pentes de ce vallon où l'Arno a creusé son lit; il aurait pu dormir ou rêver; mais, curieux de toutes choses, il aimait mieux occuper son intelligence et sa main. Un jour, comme il dessinait d'après nature une de ses brebis, Cimabue, passant par hasard dans la campagne, s'intéressa à cet enfant singulier et l'emmena à Florence. Nous croyons de tout notre cœur à cette aventure. Ce n'est pas seulement une anecdote dans la biographie d'un artiste, c'est un événement dans l'histoire de l'art. Ghiberti en a compris toute l'importance : « *Nacque un fanciullo di mirabile ingegno, il quale si ritraeva del naturale una pecora.* Il vint un enfant d'un admirable génie, qui dessina, d'après nature, une brebis. » Et, en effet, cette chose insignifiante en apparence était en réalité une chose grave. Dessiner d'après nature, au moment où vivaient pleins de gloire les Margaritone et les Orlandi, les Gaddo Gaddi et les Cimabue, c'était rompre avec toutes les habitudes du treizième siècle et inaugurer, en même temps qu'une méthode nouvelle, une véritable révolution. Ce retour à la réalité, si longtemps méconnue et dédaignée, est un fait capital dans la vie de Giotto et dans l'histoire de la peinture : il marque la fin du vieux monde.

Conduit à Florence par Cimabue, le petit berger de Vespignano étudia les mosaïques du baptistère de San-Giovanni, les crucifix d'une laideur si barbare qu'on avait placés dans les églises; il vit les madones de son maître, et, avec l'intuition du génie, il comprit que l'heure était venue pour l'art de parler un nouveau langage.

Les premiers travaux de Giotto ne nous ont pas été conservés. Des peintures qu'il aurait exécutées à la Badia de Florence, il ne reste plus aucune trace. Mais bientôt nous le voyons préluder à ces voyages qui remplirent une partie de sa vie. Il n'est pas impossible que Giotto ait fait sa première station à Assise. Au dire de Vasari, Fra Giovanni di Muro, ayant été élu général des Franciscains en 1296, appela Giotto pour terminer, dans son église, les peintures que Cimabue y avait laissées inachevées. C'est alors sans doute qu'il exécuta les fresques dont le sujet est emprunté à la vie et aux miracles de saint François et où se manifeste, entre autres mérites, cette qualité maîtresse qui sera l'honneur éternel de l'école florentine, la composition. Dans les peintures qui nous montrent le saint faisant vœu de pauvreté, ou triomphant au milieu de la cour céleste, dans les allégories relatives aux vertus diverses que doit posséder un bon franciscain, Giotto a été singulièrement attentif à l'arrangement des groupes, à leur pondération symétrique dans les ensembles et variée dans les détails. Et notez qu'il ne s'agit plus ici, comme dans les œuvres de l'école dont le règne allait finir, de personnages isolés ou peu nombreux, mais au contraire de compositions abondantes, qui mêlent les habitants du ciel à ceux de la terre, et qui, comme dans l'allégorie de la Chasteté, admettent parmi les acteurs du drame, le squelette ailé de la mort et les légions diaboliques échappées au monde infernal.

La date des premières peintures de Giotto à Assise n'est fixée que d'une manière approximative, par celle de la nomination de Fra Giovanni di Muro au titre de général des Franciscains. Quant à l'époque de son voyage à Rome, nous avons une certitude. Baldinucci nous a conservé un document qui démontre que, dès 1298, Giotto avait été appelé dans la ville pontificale. Il y exécuta, à la demande du cardinal Gaetano de' Stefaneschi, la mosaïque connue sous le nom de la *Navicella.* On la voit encore sous le portique de la basilique de Saint-Pierre. Disons-le en passant, si nous inclinons à penser que Giotto a dû naître un peu avant 1276, c'est précisément parce qu'il nous paraît singulier qu'un jeune homme — il aurait eu vingt-deux ans en 1298 — ait pu être admis à l'honneur d'entreprendre un travail de cette importance. Ce sentiment est celui de Baldinucci, et le doute est ici d'autant plus légitime que les biographes italiens semblent d'accord pour admettre que Giotto était à peu près du même âge que Dante. Mais laissons ce point, et revenons aux œuvres du grand artiste florentin.

La *Navicella,* c'est la barque battue des flots, où se groupent les apôtres effrayés;

c'est la scène de l'Évangile qui nous montre saint Pierre, soutenu par le Christ, et marchant sur la mer furieuse. Au milieu du ciel, les vents irrités soufflent dans leurs trompes; au premier plan, sur le rivage, est un pêcheur peu soucieux de la tempête, et, à l'angle opposé, le buste du donateur Stefaneschi. La mosaïque de la *Navicella* a été plusieurs fois restaurée : sous Clément X, elle fut refaite presque en entier, par Orazio Mannetti : c'est dire qu'elle a perdu son caractère primitif, l'artiste du dix-septième siècle ayant considéré comme un devoir de corriger « les fautes de dessin » du barbare Giotto, et s'étant, à ce qu'il semble, arrogé le droit d'ajouter quelques figures à la composition qui vraisemblablement lui paraissait pauvre. Ce n'est donc pas dans la *Navicella* qu'il faut étudier le génie du maître.

Le professeur Rosini, qui a écrit une grande histoire de la peinture italienne, suppose que Giotto est revenu à Florence vers 1299. Il était encore à Rome l'année suivante : on peut voir à Saint-Jean de Latran une fresque, malheureusement fort mutilée, que la critique moderne attribue à Giotto et qui représente le pape Boniface VIII annonçant l'ouverture du jubilé de 1300. C'est vraisemblablement aussitôt après son retour à Florence que Giotto décora l'ancienne chapelle du palais du Bargello ou du Podestat. Longtemps couverte d'un enduit de chaux (*imbiancata,* comme disent si souvent les textes), cette fresque n'a reparu au jour qu'en 1841, d'intelligents amateurs étant parvenus alors à la débarrasser du voile qui la cachait depuis plusieurs siècles. Mais elle a tant souffert que c'est à peine s'il est possible d'épeler, à travers un brouillard confus, les linéaments de la composition que Giotto y avait tracée. On parvient, non sans effort, à y deviner quelques traits de la vie de sainte Marie Égyptienne et de la Madeleine. Un fragment — l'Enfer — est peut-être un peu mieux conservé, du moins pour la silhouette des figures, car toute coloration s'est évanouie. Non loin de là, une autre partie de la décoration montre certains portraits plus ou moins altérés, parmi lesquels on peut reconnaître celui de Dante accompagné de deux autres personnages qui, d'après la tradition, seraient Corso Donati et Brunetto Latini.

Il n'existe guère, dans l'histoire de la peinture, de monument plus vénérable. Le portrait de Dante peint par Giotto! S'imagine-t-on qu'il soit possible de trouver une œuvre plus intéressante; et combien elle le devient plus encore, lorsque l'on songe que cette effigie a dû être faite d'après nature, le grand peintre et le grand poëte ayant été liés d'une étroite amitié! Comme l'on sait que Dante fut l'un des *priori* de Florence en 1300 et qu'il fut chassé de sa ville natale au mois d'avril

1302, on est autorisé à penser que c'est pendant sa courte magistrature que Giotto peignit son portrait. Cette conjecture est d'autant plus vraisemblable que, dans la fresque du palais du Bargello, l'auteur de la *Divine Comédie* paraît encore assez jeune. C'est le Dante des années sereines, le Dante d'avant l'exil. L'intérêt de cette effigie et de celles que Giotto a introduites dans ses autres œuvres n'a pas échappé aux historiens. Lanzi voit en lui le premier portraitiste : *L'arte del fare ritratti,* écrit-il, *può dirsi nata da lui.* » Sans doute le treizième siècle s'était timidement essayé dans la représentation, plus ou moins fidèle, de la ressemblance humaine. Giunta de Pise avait peint, nous l'avons dit, le frère Élias, agenouillé au pied d'un crucifix; dès 1278, un peintre siennois, Dietisalvi Petroni, avait fait quelques portraits; mais ce n'étaient là que des tentatives isolées et imparfaites. Giotto alla plus loin, il saisit mieux le caractère de la physionomie individuelle, et ce n'est pas sans justice que Lanzi le considère comme le créateur d'un genre qui allait devenir la gloire de l'Italie. Oui, c'est à Giotto que nous devons le portrait, cet art cher à l'histoire, cet art qui, en nous rappelant le souvenir des aïeux dans la familiarité de leur sourire, dans l'austérité de leur rêve, semble laisser flotter, sur leur image vénérée, comme un reflet de leur âme.

Une œuvre autrement importante que les peintures du palais du Podestat allait bientôt occuper Giotto. Un gentilhomme de Padoue, Enrico Scrovegni, fils d'un personnage de moralité suspecte que Dante a placé dans son *Enfer* parmi le groupe des usuriers, venait de faire construire dans sa ville natale une petite église, *una chiesetta,* sur les terrains dépendant de l'antique arène consacrée jadis aux jeux du cirque. Cette église, terminée en 1303, fut dédiée à la Vierge, sous le nom de l'Annunziata; mais, en souvenir de l'emplacement qu'elle occupe, les Padouans l'appelèrent plus volontiers l'Arena, et c'est le nom qu'elle a gardé : elle existe encore à demi cachée sous les végétations luxuriantes d'un jardin que tous les touristes ont traversé. Scrovegni, on doit le supposer, tenait à honneur de faire oublier par sa magnificence l'avarice de son père. Il confia la décoration de son église au plus grand artiste du temps, à Giotto.

Le maître florentin paraît avoir fait un assez long séjour à Padoue. Il y était en 1306, occupé à peindre les fresques de l'Arena, lorsque Dante vint le visiter. On peut lire dans Muratori le texte de Benvenuto da Imola, qui nous a raconté ce détail. D'après son récit, on doit croire qu'il existait une certaine intimité entre ces deux grandes intelligences. Pendant que l'œuvre s'accomplissait, le poëte et le

peintre échangèrent familièrement leurs sentiments et leurs idées. Il est incontestable que, dans la figuration de certains symboles, la fresque de l'Arena garde la trace des conceptions de Dante et même de celles de son maître Brunetto Latini. Le petit berger de Vespignano avait appris bien des choses dans ses entretiens avec l'auteur de la *Divine Comédie;* sans perdre la puissante naïveté des premiers jours, il était presque devenu un savant, et il considéra comme sa meilleure gloire de traduire ou du moins d'interpréter, avec le pinceau, les grandes visions de son ami.

C'est en effet tout un poëme que cette décoration de l'église de l'Arena. A peine entré dans l'église, on est sous le charme, on se sent en présence d'un art naïf et fort, qui ajoute, aux séductions de la jeunesse, les certitudes d'une virilité en pleine possession d'elle-même. Des étoiles d'or brillent à la voûte bleue sur laquelle se détachent en outre huit médaillons représentant la Vierge, le Sauveur et des prophètes. A droite et à gauche se déroulent, rangées sur trois lignes superposées, trente-huit fresques racontant la vie de la Vierge et celle de Jésus-Christ. Cette noble histoire commence à l'heure où saint Joachim, jugé indigne d'assister à la fête des Tabernacles, est exclu du temple; elle s'achève par la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Ces peintures ont déjà été décrites bien des fois. Un critique anglais, M. Ruskin, en a fait l'objet d'un travail important; un écrivain de Padoue, M. Pietro Selvatico, en a parlé avec une admiration raisonnée dans un livre que la France ne connaît pas assez : *Scritti d'Arte* (Florence, 1859). Plus récemment, d'autres commentateurs ont aussi dit leur mot sur cette touchante décoration. Vingt pages suffiraient à peine à en faire comprendre le charme sérieux et l'irrésistible autorité : il n'est pas une de ces compositions qui ne brille par un sentiment vrai des attitudes et des passions, et il est véritablement merveilleux que Giotto, si jeune alors, ait su voir si clair dans les joies, dans les douleurs de l'âme humaine. Ici nous n'avons plus affaire aux roides personnages des peintres byzantins, mais à des créatures vivantes qui ont délié leurs bandelettes séculaires et qui s'exaltent, se réjouissent ou se lamentent, dans la sincérité d'un mouvement libre et vrai. Les formes sont simples et comme abrégées; Giotto cherche la silhouette d'ensemble plus que le détail; mais son dessin est juste, quoique sommaire; il excelle à résumer une expression dans un geste. On a remarqué, non sans raison, que, dans les figures nues, la forme n'est pas toujours d'une exactitude bien rigoureuse; les mains et les pieds sont quelquefois d'une délinéation un peu hésitante;

mais les draperies sont admirables et d'une simplicité qui, dès les premiers jours du quatorzième siècle, nous donne comme un avant-goût du grand style.

Une description complète et détaillée étant impossible ici, nous détachons une page de ce livre que l'art chrétien peut considérer comme un de ses meilleurs titres d'honneur. Nous mettons sous les yeux du lecteur la reproduction d'une des plus belles fresques de l'Arena, la *Résurrection de Lazare*. Le Christ, la main étendue, rappelle à la vie le malheureux qui, encore enveloppé du linceul funéraire, se dresse effrayant, et comme effrayé de ce réveil inattendu. Les sœurs du ressuscité se prosternent, reconnaissantes et attendries, aux pieds du miraculeux guérisseur, et les apôtres contemplent la scène avec une sorte d'indifférence, habitués qu'ils sont à voir leur maître accomplir des prodiges. C'est tout un drame où le rôle de chaque personnage est marqué avec la plus parfaite intelligence, où la vérité de l'expression se concilie avec la noblesse des attitudes.

Sur la partie inférieure de la muraille, au bas des fresques dont nous venons de parler, Giotto a peint, en seize compartiments, les représentations symboliques des Vertus et des Vices. Quelques-unes de ces figures ont beaucoup souffert; mais ce qui en reste est admirable, et, alors même que le temps n'aurait épargné que la charmante personnification de l'*Espérance*, le nom de Giotto serait assuré de ne point périr. C'est une jeune fille, chastement drapée, qui, les ailes ouvertes et les mains étendues, s'élance vers le ciel pour saisir une couronne, la couronne des récompenses éternelles. Ainsi que MM. Crowe et Cavalcaselle l'ont ingénieusement remarqué, il y a dans cette figure quelque chose de sculptural et comme un sentiment du bas-relief antique. D'autres allégories, la *Justice* par exemple et la *Tempérance*, sont aussi d'un grand caractère. C'est surtout dans cette partie de la décoration de l'Arena que Giotto a dû exercer l'ingéniosité de son esprit : jusqu'à cette époque le symbolisme avait occupé les lettrés plus que les peintres. Dans les emblèmes, alors nouveaux, qu'il employa pour particulariser les Vertus et les Vices, Giotto ne fut pas sans faire quelques emprunts aux idées exprimées par Brunetto Latini et par le Dante.

Il semble aussi s'être inspiré des rêves du poëte dans plusieurs des détails de la grande peinture qu'on voit au-dessus de la porte d'entrée, et qui représente le *Jugement dernier*. Malgré les injures qu'elle a subies, cette fresque paraît encore grandiose; elle abonde en traits de génie. Les anges font sonner aux quatre coins du ciel leurs trompettes vengeresses; le Christ se manifeste dans sa gloire, les morts

étonnés émergent du tombeau, et Lucifer, portant sur un corps colossal une triple tête, se dresse attendant au milieu des flammes les coupables auxquels les peines éternelles sont promises. Ainsi que l'a dit Théophile Gautier, il y a dans cette peinture « des détails bizarres et touchants : des enfants sortent de leurs petits cercueils pour monter au paradis avec un empressement joyeux et s'élancent pour aller jouer sur les gazons fleuris du jardin céleste; d'autres tendent les mains à leurs mères à demi ressuscitées ». On voit éclater partout dans cette fresque le libre caprice d'un artiste affranchi, l'abondance d'une imagination singulière et puissante.

Les citations que nous avons faites, et qu'il nous eût été facile de multiplier, disent assez que les critiques modernes sont unanimes à attribuer quelque intérêt aux éloquentes peintures dont Giotto a décoré l'Arena. N'est-il pas curieux de rappeler que les beaux esprits du siècle dernier avaient sur ce point d'autres sentiments? N'est-ce pas en sortant de cette admirable église que le président de Brosses écrivait à propos de Giotto : « Ce grand maître, si vanté dans toutes les histoires, ne seroit pas reçu aujourd'hui à peindre un jeu de paume. Cependant, à travers son barbouillage, on discerne du génie et du talent. » Le spirituel président y met vraiment bien de la complaisance. Ne serait-ce pas que, pour juger des grandes créations de l'art, il faut autre chose que de l'esprit?

Il est fâcheux qu'on ne puisse rétablir, dans l'œuvre et dans l'histoire de Giotto, un peu de cette chronologie que Vasari a mise en un si beau désordre. Mais il faut, quant à présent, y renoncer : il existe dans sa vie de regrettables lacunes. L'historien Riccobaldo de Ferrare nous apprend seulement qu'en 1312 il avait déjà exécuté, indépendamment des peintures de Padoue, celles d'Assise et celles de Rimini; car, il faut bien le dire, Giotto passa sa vie à voyager. Il est peu de villes d'Italie qui n'aient reçu sa visite et qui n'aient possédé quelque œuvre de sa main. Il a travaillé à Vérone, à Ravenne, à Milan, et même à Naples, où il fut longtemps employé au service du roi Robert d'Anjou.

On peut se figurer Giotto comme un apôtre de l'art moderne, allant partout annoncer la bonne nouvelle. Il était infatigable dans sa prédication, et nul artiste n'eut plus que lui le don de convaincre les âmes. C'est en ce sens, nous l'avons déjà dit et nous le répéterons encore, qu'on s'est beaucoup trop attaché, du moins pour ces périodes primitives, à diviser et à subdiviser la peinture italienne en écoles distinctes, qui auraient travaillé à l'écart, selon le caprice du génie local, et en s'ignorant les unes les autres. Rien n'est moins exact. Au début du quatorzième



GIOTTO

LA RÉSURRECTION DE LAZARE

siècle, alors que Giotto et ses élèves inaugurent l'art nouveau, il y avait entre tous les points de l'Italie un constant échange de sentiments et d'idées. Assurément, l'éclosion de l'art fut inégalement rapide; parmi les sectateurs des vieilles méthodes, les uns furent convertis en un jour, les autres restèrent un peu plus longtemps fidèles aux pratiques de Cimabue; mais l'autorité du principe moderne s'imposa de proche en proche, et bientôt, de Padoue à Naples, de Pise à Ferrare, l'idéal fut le même. Giotto fit pour la peinture ce que Dante faisait pour la poésie : au-dessus des divisions politiques et des animosités locales, il créa, dans l'art, la grande unité.

A cet infatigable voyageur, à cet inventeur inépuisable, quelques biographes, oubliant que la force humaine est limitée, ont jugé à propos de prêter des excursions qu'il n'a pas faites, des œuvres qui ne sont point de sa main. Vasari veut que Giotto ait travaillé à Avignon où la cour pontificale était alors installée. Il y fut en effet appelé, mais la mort du pape empêcha l'artiste d'entreprendre ce voyage. On ne trouve d'ailleurs aucune trace d'un séjour que Giotto aurait fait en France. Quant aux productions qu'on lui attribue à tort, elles sont en fort grand nombre, et Vasari, qui ne brille pas toujours par la prudence, n'a pas manqué d'en grossir le catalogue. Il appartient à l'érudition de faire le triage et d'écarter définitivement de l'œuvre de Giotto les peintures incertaines ou apocryphes. Sans entrer dans cette recherche, nous nous bornerons à prémunir, contre une erreur partout répétée, les curieux qui vont visiter Pise et ses merveilles. On sait qu'il existe au Campo-Santo deux grandes fresques (il y en avait six autrefois) qui représentent l'*Histoire de Job*. Elles ont de la simplicité et même, en certains points, une allure magistrale. Vasari les attribue à Giotto : or elles se rattachent évidemment à une époque postérieure à la mort du maître florentin. Cette rectification n'est pas inutile, car, aujourd'hui encore, le cicerone qui vous montre le Campo-Santo, les livres qui le décrivent continuent à perpétuer le plus innocemment du monde la vieille erreur de Vasari.

Ghiberti raconte qu'indépendamment de la mosaïque, Giotto a connu et pratiqué tous les procédés de la peinture : *Lavoro in muro, lavoro a olio, lavoro in tavola.* Nous avons déjà parlé de ses fresques, et c'est pour ne pas charger ces pages de trop de détails que nous renonçons à décrire, dans l'église de Santa-Croce, à Florence, les superbes peintures de la chapelle des Peruzzi, et celles, malheureusement bien mutilées, de la chapelle des Bardi. Quant aux tableaux de Giotto,

ils sont nombreux, et ils prouvent que le noble artiste était aussi apte à enfermer sa fantaisie dans un cadre étroit qu'à décorer les murailles d'une église. Ses productions principales, dans la peinture *in tavola,* sont le *Jésus adoré par les anges,* à la sacristie de Saint-Pierre de Rome; le *Couronnement de la Vierge,* retable de la chapelle Baroncelli, à Santa-Croce; une *Vierge tenant l'enfant Jésus,* qu'on peut voir au musée Bréra et qui porte l'inscription connue : *Op. magistri Jocti.* L'œuvre est un peu étrange : la Vierge a presque des yeux chinois, et nous n'oserions pas la signaler comme un type de beauté. D'autres tableaux, que nous ne citerons point, sont également authentiques : sans aller plus loin qu'il ne convient, nous avons au Louvre une peinture de Giotto.

Ce tableau, que le temps a décoloré, et qui, nous avons hâte de le dire, n'est pas le chef-d'œuvre du maître, représente *saint François d'Assise recevant les stigmates.* Il provient d'une église de Pise, et Vasari en a parlé avec admiration. Le saint, agenouillé sur les rochers de la Vernia, voit apparaître dans le ciel le séraphin aux ailes lumineuses entre lesquelles est le crucifix. Des plaies du Christ partent les mystiques rayons qui vont imprimer une trace sanglante aux mains et aux pieds du moine extasié. Tout, dans ce tableau, est digne d'étude, et, si on le compare aux peintures de Cimabue et de ses contemporains, tout y paraît marqué d'un cachet nouveau. Et d'abord, la scène se passe dans un paysage décoré d'arbres et de rochers, « chose nouvelle pour le temps », dit Vasari. Giotto, on le voit, n'entendait pas le paysage comme les Hollandais le comprirent plus tard. Fidèle à son système, il simplifie, il abrége tout : pour lui, six arbres résument une forêt; mais ces arbres ne sont guère plus hauts que des touffes d'herbes, et Giotto n'a pris aucun souci de les mettre en proportion avec le saint, qui est de grandeur naturelle. Les spectacles du monde extérieur sont ici subordonnés au fait moral : ce que l'artiste a voulu peindre, c'est la frayeur religieuse, l'émotion extra-humaine qu'éprouve saint François en présence du miracle dont il est le témoin et le héros. Le visage du solitaire exprime clairement cette situation exceptionnelle. Au point de vue purement pittoresque, l'œuvre appartient à un art extrêmement naïf; le dessin montre des hésitations et des ignorances touchantes; les lois de la perspective sont à peine soupçonnées. La partie inférieure du tableau est occupée par une *predella,* divisée en trois compartiments, où sont représentés la *Vision du pape Innocent III,* l'*Institution de l'ordre des Franciscains,* et *saint François parlant à des oiseaux.* Dans ce dernier épisode, Giotto a fait, pour se rapprocher de la nature, un effort

sincère; nous dirions presque vénérable. Ces oiseaux auxquels le saint tient de tendres discours, ils sont vrais par le mouvement, par le dessin, par la couleur; on pourrait dire à quelles espèces ils appartiennent. La ressemblance entre la représentation et le modèle est aujourd'hui la chose la plus vulgaire du monde, nos écoliers font dans ce genre des tours de force; mais, au commencement du quatorzième siècle, être à ce point fidèle traducteur du vrai, c'était montrer une hardiesse bien nouvelle et bien peu prévue. Cet amour de Giotto pour la nature est un des traits saillants de son œuvre et de la révolution dont il fut le promoteur.

Des travaux d'un ordre différent occupèrent les dernières années de la vie de Giotto. Son grand esprit, nous l'avons dit, s'était ouvert à toutes les idées; sa vue interrogeait tous les horizons. Il ne fut pas seulement le premier peintre de son temps; il avait deviné tous les arts. Un document, daté du 12 avril 1334, nous apprend qu'il était alors « maître de l'œuvre » ou architecte de l'église Santa Reparata. Ce titre lui avait été conféré au nom des *priori* de Florence, qui l'avaient en même temps chargé de la construction et de l'entretien des fortifications de la ville. En architecture, l'œuvre principale de Giotto fut le projet du campanile qui se dresse, si élégant et si simple, à côté de Santa-Maria del Fiore (juillet 1334). On sait que ce monument, dont il ne put guère poser que les premières assises, fut continué par son élève Taddeo Gaddi. A la suite d'une excursion à Milan, où il avait été envoyé pour le service de la république, Giotto mourut à Florence, le 8 janvier 1336.

Plus heureux que bien d'autres, ce grand maître n'a pas eu à se plaindre de l'injustice de la fortune et de l'ignorance de ses contemporains. Il a obtenu, de son vivant, la gloire qu'il méritait. Comme ceux qui viennent à propos, il fut compris : on permit au petit berger de Vespignano de faire une révolution dans tous les arts, et l'enthousiasme des intelligents lui vint en aide dans cette tâche, une des plus grandes qu'un artiste se soit jamais proposée. Sa victoire fut complète, et, grâce à lui, l'idéal changea. Vaine fumée que la gloire, s'écrie le Dante! « Cimabue se croyait maître du terrain, et maintenant c'est Giotto qui a la renommée :

« Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido. »

Et cette acclamation glorieuse que Dante a entendue s'élever autour de son ami, nous l'entendons résonner encore. Ce n'est pas en vain qu'on apporte à une nation fatiguée des redites monotones d'un art vieilli, la formule émouvante d'un art nou-

veau. Par ses œuvres incessamment multipliées, par ses promenades triomphantes en Italie, par le groupe d'élèves et de collaborateurs qu'il réunit autour de lui, Giotto a renouvelé toutes choses. Il a touché d'une main sobre, mais souveraine, à des formes d'art qui existaient à peine avant sa venue, le portrait, le paysage, la représentation des animaux. C'est l'homme surtout qu'il a étudié et compris : le premier, il rendit la parole à l'âme depuis si longtemps silencieuse; il prêta de l'éloquence à l'attitude et au geste, il exprima la vie morale. Si on le compare aux artistes du treizième siècle, Giotto est un libérateur, car il a rompu les liens d'une tradition surannée et despotique; c'est un précurseur, si l'on songe aux merveilles qui vont éclater dans la peinture italienne et qu'il semble avoir devinées. Giotto est une des grandes personnalités de l'histoire. Il a frappé le rocher stérile, et l'eau vive qu'il en a fait jaillir sera demain un fleuve où viendra s'abreuver tout un peuple.



Dante, Corso Donati et Brunetto Latini, par Giotto (V. page 20).

III.

LES PEINTRES DE SIENNE.

PENDANT que Giotto convertissait par l'éloquence de son œuvre et l'autorité de sa parole tous ceux qui se sentaient au cœur un peu d'énergie et de jeunesse, la rivale de Florence, Sienne, accomplissait aussi sa révolution.

La peinture, comme les autres arts, s'était réveillée au treizième siècle dans l'antique cité. Sans rappeler ici le nom de Guido, dont l'existence reste couverte de tant de voiles, l'école siennoise eut à ses origines, dans Dietisalvi Petroni, un représentant habile, mais timide. Des documents authentiques font mention de ce maître pendant la période comprise entre 1267 et 1290, et, nous l'avons dit, Dietisalvi est de ceux qui — avant Giotto — se sont essayés dans le portrait. A le juger par les trois peintures conservées à l'académie de Sienne, il appartient encore, en digne contemporain de Cimabue, à l'école menacée et vieillie, à l'art qui va disparaître.

Dietisalvi Petroni n'était, en réalité, qu'un peintre de valeur ordinaire, un de ces maîtres qui reçoivent l'impulsion donnée, mais qui ne sauraient exercer par eux-mêmes aucune influence. Les aspirations inquiètes de l'art de transition trouvèrent en Duccio di Buoninsegna un plus éloquent interprète. Plus jeune que Cimabue, plus âgé que Giotto, Duccio, dont les textes nous parlent pour la première fois en 1282, disparaît en 1320, bien qu'il ait pu vivre plusieurs années encore après cette date. Il tient dans l'histoire de l'art siennois une place considérable. Son habileté fit même quelque bruit en Toscane; les Florentins ne tardèrent pas à en-

tendre parler de lui, et il est intéressant de voir Duccio s'engager, en 1285, à peindre une madone pour l'église de Santa-Maria Novella. Il dut alors venir à Florence, et, très-vraisemblablement, il y connut Cimabue.

Sauf cette excursion, qui paraît avoir été de courte durée, c'est à Sienne que Duccio passa sa vie, et c'est là qu'on peut étudier son talent. Son œuvre principale est le tableau d'autel de la cathédrale. Cette peinture, qui, dans les annales de l'école siennoise, a la valeur d'une date, fut exécutée de 1308 à 1310. Il semble qu'elle était impatiemment attendue. A en croire l'ancien chroniqueur de la ville, Tura del Grasso, ce tableau, le plus beau qu'on eût vu jusqu'alors, coûta plus de trois mille florins d'or. Un fait digne de remarque, c'est que, dans leur enchantement, les Siennois firent pour le retable de Duccio ce que les Florentins avaient fait quelques années auparavant pour la fameuse *Madone* de Cimabue. Guidés par le clergé et par les principaux magistrats de la république, ils allèrent chercher le chef-d'œuvre à l'atelier du peintre, et ils le portèrent processionnellement à la cathédrale, au son joyeux des trompettes, au bruit solennel des cloches sonnant à toute volée.

Nous pouvons le dire aujourd'hui, l'œuvre de Duccio n'était pas indigne de pareils honneurs. Elle est encore conservée à la cathédrale de Sienne; mais elle s'est dédoublée : à l'origine, c'était un tableau peint des deux côtés. On a porté remède à cette disposition singulière et gênante en séparant les deux faces du panneau, et les Siennois, multipliant ainsi leurs richesses, ont aujourd'hui deux ouvrages de Duccio au lieu d'un.

La première de ces peintures représente, selon l'usage du temps, la Vierge assise sur un trône pompeusement décoré. Elle tient l'enfant Jésus, et son attitude, à demi délivrée de la roideur byzantine, ne manque ni de naturel ni de grâce. Quatre anges s'appuient sur le dossier du trône. Quatre saints, deux saintes et quatre évêques, — ce sont les protecteurs de la ville, — se groupent autour de la Vierge. Cette disposition, on le voit, ressemble fort à celles que nous avons déjà rencontrées dans les madones de Cimabue. Duccio a eu recours à une combinaison plus originale pour décorer le panneau qui servait de revers à la peinture que nous venons de décrire. Il l'a divisé en vingt-huit compartiments dans lesquels il a retracé les principaux épisodes de la Passion du Christ. Ces diverses compositions ont, malgré leur naïveté, beaucoup de sentiment et de délicatesse. C'est ici surtout que Duccio a fait œuvre de réformateur, et qu'il a mis en lumière les qualités particulières qui

caractérisent l'école de Sienne. Plus courageux que ses devanciers, il ne craint pas d'aborder les sujets compliqués; il réunit dans un étroit espace un grand nombre de figurines : la scène la plus remarquable est l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem.* Au seuil d'une ville aux murailles crénelées, le Christ, monté sur l'ânesse et suivi d'un groupe de disciples, est reçu par une multitude enthousiaste qui agite des rameaux : au second plan, des jeunes gens grimpés sur des arbres en détachent des branches qu'ils font passer à leurs camarades. On le voit, des détails pleins de familiarité, un timide essai de paysage, se mêlent ici à l'austérité de la scène. Duccio n'a pas été moins nouveau dans l'épisode où il a représenté les saintes femmes se rendant au tombeau du Christ et y trouvant l'ange assis sur la pierre du sépulcre. Assurément nous sommes encore bien loin de la sérénité grandiose et des formes épurées qui seront plus tard la marque de l'art italien; mais combien il y a d'élégance dans la figure de l'ange, et combien d'expression dans l'attitude des trois visiteuses surprises de ne pas retrouver le cadavre de celui qu'elles aimaient!

Les œuvres de Duccio sont extrêmement rares. Nous pouvons cependant citer, après le retable de la cathédrale, un autre tableau conservé à l'académie de Sienne : il caractérise nettement la manière du maître. C'est encore une madone : elle tient l'enfant Jésus dans ses bras : à droite sont placés saint Paul et saint Augustin; à gauche, saint Pierre et saint Dominique. A bien des égards, cette peinture peut paraître timide; l'effort d'affranchissement, la tendance vers les libertés nouvelles, y sont cependant très-visibles : Duccio échappe à la tyrannie des types consacrés; un commencement de personnalité se révèle dans les physionomies de la Vierge et des saints qui l'entourent.

Le nom de Duccio di Buoninsegna doit donc rester inscrit parmi ceux des novateurs. Dans son tableau de l'académie de Sienne, comme dans les peintures de la cathédrale, il a cherché à parler aux âmes. Ses madones n'ont plus la sauvagerie des temps primitifs : loin de là, Duccio a voulu, sans cesser d'être austère, leur donner la grâce féminine; il a fait paraître dans les carnations de ses vierges et de ses anges la douceur d'un pinceau déjà caressant. Duccio est remarquable encore par le luxe curieux des ornements et des broderies qu'il prodigue sur les vêtements de ses personnages. Les peintres siennois étaient, pour la plupart, d'habiles enlumineurs de manuscrits. Duccio avait grandi au milieu d'eux : alors même qu'il s'essaye dans une peinture de vastes proportions, il trahit çà et là les patientes habitudes du miniaturiste.

Ce n'est pas d'ailleurs en un jour qu'une école se décide à abandonner les pratiques anciennes. Au début du quatorzième siècle, un autre artiste, Segna, montra que, malgré l'exemple donné par Duccio, les peintres siennois hésitaient à s'engager dans la voie nouvelle. On ne sait rien de sa vie, sinon qu'il travaillait de 1305 à 1314, et c'est à peine si l'on connaît de lui trois ou quatre tableaux. MM. Crowe et Cavalcaselle ont vu à l'église de Castiglione Fiorentino, près d'Arezzo, une grande madone portant l'inscription authentique : *Hoc opus pinxit Segna Senensis.* Cette madone serait conçue dans le goût de la *Vierge aux anges* de Cimabue, du musée du Louvre, avec cette réserve toutefois que Segna a fait entrer dans sa composition les figures de saint Grégoire et de saint Jean Baptiste, et les portraits agenouillés de deux donateurs accompagnés de leurs femmes. Les mains allongées et maigres de la Vierge, le corps du petit Jésus, les attitudes des anges placés auprès du trône, seraient d'un dessin encore rudimentaire et quelque peu barbare.

Un autre ouvrage de Segna se retrouve à l'académie de Sienne, et nous devons dire que, postérieur sans doute à la madone de Castiglione Fiorentino, il révèle une manière moins rude. C'est le fragment d'un tableau où l'on voit la Vierge avec saint Jean, saint Paul et un autre saint, que l'on suppose être saint Bernard : les mots *Segna me fecit* se lisent sur l'épée que tient saint Paul. Cette madone est gravée dans l'*Histoire de la peinture* du professeur Rosini. On reconnaît dans son attitude un peu de cette grâce que les Siennois ont tant cherchée.

Bien d'autres noms pourraient être cités ici, notamment celui d'Ugolino de Sienne, dont Vasari a parlé et qui, s'il l'en fallait croire, aurait vécu jusqu'en 1339. Ugolino paraît avoir été fort employé à Florence aux premières années du quatorzième siècle. On a pu voir en 1857, à l'exposition de Manchester, des figures d'apôtres et une série de panneaux représentant diverses scènes de la vie du Christ : ces peintures, qui appartiennent au révérend J. Fuller Russell, étaient indiquées comme les fragments d'une vaste composition placée autrefois à Santa-Croce et qui aurait porté l'inscription : *Ugolino de Senis me pinxit.* Mais en pareille matière une tradition ne saurait suffire, et, évitant avec soin les conjectures, nous aimons mieux rentrer dans le domaine des certitudes.

Ce que Duccio avait tenté de faire, un autre l'accomplit, et celui-là fut véritablement un maître : Sienne lui doit sa meilleure gloire. On ne sait trop comment se forma le charmant artiste qu'on a si longtemps appelé Simone Memmi et auquel

l'érudition moderne a rendu son vrai nom, Simone di Martino. Arrêtons-nous un instant devant cette sympathique figure, car l'ami de Pétrarque, le peintre de Laure, est un de ces hommes qui ont fait faire à l'art un pas en avant.

Né à Sienne vers 1285, Simone était fils d'un certain Martino dont l'histoire n'a pas pris grand souci. Il épousa la fille de Memmo et devint ainsi le beau-frère de Lippo Memmi, peintre de quelque mérite dont nous aurons plus tard à reparler. Comme ils ont souvent travaillé ensemble, et comme il existe un tableau où leurs signatures sont associées, on a prêté aux deux artistes le même nom. Ghiberti les croyait frères, et, de son côté, Vasari, pour n'y avoir pas regardé d'assez près, n'hésite pas à dire que Simone s'appelait Memmi. Selon l'usage, cette erreur a fait un assez beau chemin dans le monde. Il faudra bien des années encore pour que les biographes consentent à restituer à Simone di Martino le nom qui lui appartient.

« Maître Simone fut un peintre très-noble et très-célèbre. Les artistes siennois tiennent qu'il fut le meilleur d'entre eux. » Ainsi s'exprime Ghiberti, qui, dans l'énumération des ouvrages de Simone di Martino, parle d'abord de ses travaux au palais public de Sienne. Une Madone, entourée d'un grand nombre de figures, est à ses yeux une œuvre « *molto meravigliosamente colorita* ». Il faudrait s'entendre sur les mots. Cette peinture existe encore, et, bien qu'elle ait beaucoup souffert, ce qui en reste suffit à montrer qu'elle n'a jamais dû briller par l'harmonie du coloris. C'est là, disons-le tout de suite, une qualité qui manqua toujours à Simone di Martino. En ses premières œuvres, il se rattache à la manière de Duccio et conserve quelque chose du miniaturiste. En outre, dans la peinture qu'admirait Ghiberti, la composition est confuse et surchargée : sous ce rapport, elle demeure bien au-dessous des arrangements raisonnés et forts, des savantes méthodes florentines que Giotto avait déjà fait prévaloir.

La renommée de Simone s'était rapidement répandue en Toscane et ailleurs. Il travailla pour les Dominicains de Pise et aussi pour ceux d'Orvieto. Le tableau qu'il fit pour eux, et dont la cathédrale a hérité, est daté de 1320 ou 1321, le dernier chiffre étant aujourd'hui difficilement lisible. C'est encore la Vierge, entourée de plusieurs saints et adorée par un donateur agenouillé. Ce personnage n'est autre que Trasmundo, évêque de Savone, qui avait fait peindre le tableau et l'avait payé cent florins. Par la grâce naïve de la Madone, par la perfection singulière avec laquelle les détails sont traités, cette peinture reste, dans l'œuvre de Simone di Martino, un des morceaux les plus caractéristiques.

Le soin excessif que le maître apportait à ses ouvrages, presque toujours exécutés sur des fonds d'or gaufrés et relevés de broderies en relief, est bien fait pour étonner lorsqu'on songe que ce patient miniaturiste était en même temps un fresquiste plein de résolution et d'élan. Simone a laissé des fresques à Assise et au palais de Sienne. Les magistrats de sa ville natale le tenaient en grande estime. Il fut, en quelque sorte, le peintre en titre d'office de la république, et bien des fois il interrompit ses œuvres sérieuses pour exécuter des armoiries, des étendards, dont on décorait les rues de la cité aux jours des fêtes populaires.

Bien qu'il eût conquis à Sienne une situation privilégiée, Simone di Martino ne refusa pas de se rendre à Avignon en 1339. Vasari, à qui une contradiction coûte peu, raconte, d'une part, qu'il fut appelé avec de grandes instances à la cour du pape, — c'était Benoît XII, — et d'autre part qu'il y fut envoyé par Pandolfo Malatesta pour peindre le portrait de Pétrarque; mais ce voyage paraît avoir eu une autre cause : des documents conservés à Sienne et provenant de l'ancien couvent des Dominicains établissent que Simone est venu à Avignon, en qualité de mandataire du recteur Andrea Marcovaldi, pour soutenir un procès pendant alors à la cour papale et dont l'issue intéressait beaucoup les bons pères. La pensée qu'il y trouverait plus d'une occasion d'employer son talent dut aussi le pousser à entreprendre ce voyage. Simone exécuta en effet de grands travaux à Avignon. Le porche de la cathédrale et le palais des papes portent encore la trace des fresques qu'il y avait peintes et que la France a si mal défendues contre les injures du temps, contre les ravages, non moins redoutables, des vandales de toutes les époques. Ce qui reste à Avignon des peintures de Simone ne peut qu'augmenter nos regrets, on pourrait presque dire nos remords.

Au porche de l'église, c'est la Vierge sur un trône : devant elle s'agenouille un prélat, — le cardinal Ceccano, — présenté par un ange à la Madone et à son fils. A la voûte, au milieu d'arabesques où des linéaments tour à tour blancs ou bleus jouent sur des fonds alternativement bleus ou blancs, apparaissent des têtes d'anges. Elles étaient jadis au nombre de six : une seule aujourd'hui est conservée, et elle est charmante.

Le palais des papes avait également été décoré par maître Simone. Dans l'ancienne salle du Consistoire, on voit les vestiges de dix-huit figures qui représentaient les Prophètes et les Sibylles. Il n'est pas certain qu'elles soient l'œuvre du peintre siennois, et nous ne les citons ici que pour mémoire. Mais on retrouve,

dans la chapelle du Pape, diverses scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, et, dans la chapelle du Saint-Office, plusieurs épisodes tirés de l'histoire de quatre martyrs fameux, saint Étienne et saint Martial, saint Valérien et saint Pierre. Ici, et quoique ces peintures soient fort mal en point, le style de Simone di Martino et son sentiment délicat sont aisément reconnaissables. Nous avons sous les yeux les restes vénérables, et malheureusement bien mal conservés, d'une des œuvres les plus touchantes du maître de Sienne.

C'est pendant son séjour à Avignon que Simone di Martino connut Pétrarque et par suite la bien-aimée du poëte, Laure de Noves. Cette rencontre a presque fait autant pour sa gloire qu'une fresque ou un tableau : l'ouvrage du peintre peut périr, mais le vers est une forme immortelle et il conserve à toujours la goutte d'essence qu'y verse un savant rimeur. Pétrarque est assurément pour quelque chose dans la renommée, si légitime d'ailleurs, dont le vieux maître est encore entouré. Ils ne pourront jamais oublier son nom, ceux qui ont lu les sonnets et le *Canzoniere*. Le rayon dont s'illumine le front de la belle Laure éclaire en même temps celui du peintre qui nous a conservé ses traits. Ce n'est pas seulement dans les sonnets que Pétrarque a parlé de Simone di Martino. Il le cite aussi dans une de ses épîtres, et de la plus aimable façon du monde. « J'ai connu, dit-il, deux peintres, tous deux excellents et pleins de valeur : Giotto de Florence, dont la renommée est grande parmi les modernes, et Simon de Sienne. » Être ainsi loué par Pétrarque, n'est-ce pas avoir conquis son brevet d'immortalité?

Simone di Martino ne devait plus revoir l'Italie : il mourut à Avignon au mois de juillet 1344.

Nous avons déjà cité quelques peintures de ce maître rare et charmant qui représente si bien les aspirations de l'école siennoise. Il y faut ajouter l'indication de deux autres ouvrages caractéristiques. Le musée des Offices à Florence s'est enrichi d'une *Annonciation*, qui provient d'un autel de la cathédrale de Sienne et qui se complète par deux panneaux où sont représentés saint Ansano et sainte Juliette. Ce tableau, où les dorures et les ornements de toute sorte tiennent une place considérable, avait été peint par Simone avec l'aide de son beau-frère Lippo Memmi. Il porte l'inscription suivante : « *Simon Martini et Lippus Memmi de Senis me pincxerunt anno Domini* MCCCXXXIII. » On en trouvera ici la gravure. Assise dans sa modeste chambrette de jeune fille, la Vierge reçoit la visite du messager céleste, qui s'agenouille devant elle, un rameau à la main. Elle l'écoute, étonnée,

confuse et presque troublée d'avance par un amer pressentiment. Ses yeux, médiocrement ouverts, et allongés comme ceux d'une japonaise, s'emplissent d'un rayonnement singulier. La beauté régulière manque à son visage, le nez dépasse les proportions permises, le menton est fort et gonflé. Le type de l'ange n'est pas moins significatif : c'est l'idéal siennois au quatorzième siècle. Mais les deux figures sont expressives et pleines de suavité. Il semble qu'en ce tableau, Simone a surtout cherché une sorte de mysticité adoucie et presque exagérée dans le sens de la tendresse. Nous notons ce point pour accentuer la différence qui sépare le maître siennois du grand Giotto, toujours si austère alors même qu'il va le plus loin dans la grâce.

L'exposition de Manchester nous a montré un autre tableau de Simone di Martino. Il appartient à l'Institution royale de Liverpool et n'est pas moins curieux que celui du musée des Offices. Cette peinture est d'autant plus intéressante pour nous qu'elle a été exécutée par Simone en 1342, c'est-à-dire pendant le séjour qu'il fit à Avignon. Sous une arcade aux découpures trilobées, la Vierge est assise tenant un livre : saint Joseph lui amène Jésus qu'il est allé chercher dans le temple où il discourait avec les docteurs; persuadé qu'il n'a point failli, l'enfant a l'air très-résolu; saint Joseph demande grâce pour le coupable à la mère qui, elle aussi, a déjà pardonné. C'est une scène intime, mal composée au point de vue purement pittoresque, et sous ce rapport assez peu conforme aux enseignements de Giotto, mais où la douceur des expressions est délicatement cherchée. Alors même qu'on ne voudrait pas voir en Simone di Martino un très-grand peintre, il faudrait au moins aimer en lui une âme tendre et charmante.

Simone, nous l'avons dit, avait pour collaborateur ordinaire son beau-frère Lippo. On peut se demander quelle part revient à chacun d'eux dans l'œuvre commune. Ici aucun doute n'est possible. Il résulte d'un compte retrouvé à Sienne qu'en 1333, Lippo Memmi recevait soixante-dix florins « pour orner les colonnes et les nimbes » du tableau d'autel de la cathédrale, c'est-à-dire de l'*Annonciation* dont le lecteur a sous les yeux la gravure. On doit en inférer que Simone composait le tableau et peignait les figures, tandis que Lippo avait pour mission spéciale de dorer les fonds, et de broder sur les vêtements des fleurs et des arabesques d'orfévrerie. Nous savons cependant qu'il vécut jusqu'en 1357, et qu'après avoir terminé les ouvrages laissés inachevés par son beau-frère, il peignit pour son propre compte des tableaux et des fresques. San Gemignano et Orvieto conservent de lui quelques pages importantes. Dans ce doreur, il y avait un peintre.



1285 SIMONE DI MARTINO 1344

L'ANNONCIATION

(Musée des Offices, à Florence)

Si incomplets qu'ils soient, les renseignements qui précèdent indiquent quelles furent les préoccupations des artistes siennois. Amoureux du détail, ardents à rechercher la grâce — on dirait presque la mignardise si, quand il s'agit d'œuvres du quatorzième siècle, ce mot pouvait avoir un sens, — ils ne visaient pas si haut que les Florentins. Ils n'en ont pas moins joué, dans le développement de l'art en Italie, un rôle considérable. Pour achever de caractériser l'idéal dont ils étaient en quête, il faut dire un mot des Lorenzetti, qui, sans doute, s'émancipèrent un peu dans leurs allures, mais ne cessèrent pas d'être Siennois.

Les deux Lorenzetti, que Vasari a si mal connus, étaient frères. Fils d'un certain Lorenzo ou Lorenzetto, ils imaginèrent de latiniser leur nom, et c'est d'après leur signature — *Laurentius* — que Vasari a fait Laurati. C'est ainsi qu'il appelle le frère aîné, Pietro. Né à la fin du treizième siècle, Pietro apparaît pour la première fois en 1305. Il peignait alors, au palais de Sienne, un tableau dont le sujet n'est pas indiqué. En 1329, il achevait une *Vierge* pour la chapelle Saint-Ansano, en dehors de la porte dei Pispini. On peut y constater un véritable progrès sur les anciennes méthodes de l'art siennois, car les teintes d'un vert pâle qu'on rencontre, chez Duccio et chez Segna, dans les carnations des figures, sont remplacées ici par des tons plus naturels et plus rosés. En 1335, Pietro travaillait avec son frère Ambrogio à l'hôpital de Santa-Maria della Scala ; en 1342, il peignait le précieux tableau que l'on voit aujourd'hui à la sacristie de la cathédrale de Sienne, et qui représente la *Nativité de la Vierge*, œuvre où abondent les détails délicats et touchants.

Parmi les ouvrages de Pietro Lorenzetti, le plus célèbre est la fresque du Campo Santo de Pise, les *Anachorètes*. L'exécution n'est pas très-habile ; elle donne l'idée d'un peintre un peu empêché, peut-être même un peu lourd, autant du moins qu'il est possible d'en juger par le triste état de cette peinture fameuse. Mais il y a dans la façon dont Pietro a traité le sujet, alors nouveau pour l'école, des détails d'une familiarité charmante. Toutes les occupations de la vie monastique y sont représentées, non celles de la vie cloîtrée, mais celles des ermites qui se sont retirés sur la montagne et qui, devenus ouvriers des champs, font leur salut en plein air : les figures se détachent sur des terrains verts, sur des collines boisées, et, — j'ignore si l'on en a fait la remarque, — cette fresque doit tenir sa place dans l'histoire du paysage. Le domaine de l'art siennois s'élargit ici. Du reste, Vasari nous apprend que Pietro Lorenzetti, dont il parle avec la sympathie la plus vive, travailla,

non-seulement à Sienne et à Pise, mais encore à Florence, à Pistoia, à Arezzo, à Cortone, et même à Rome, exemple nouveau de cette tendance qu'avaient alors les écoles à se mêler, à se pénétrer les unes les autres. — On a quelque raison de croire que Pietro est mort vers 1350.

Pietro Lorenzetti avait eu pour collaborateur un frère plus jeune que lui, Ambrogio, artiste singulièrement bien doué, qui volontiers marchait en avant, et dont la gloire nuisit à sa renommée. Chose remarquable en effet, Ghiberti parle d'Ambrogio avec admiration et il semble ignorer jusqu'à l'existence de Pietro. On peut même s'étonner que, lorsque le sculpteur florentin passe si vite, en ses notes sommaires, sur les œuvres et sur les hommes, il ait pris plaisir à s'arrêter devant les peintures qu'Ambrogio avait laissées à Sienne, et qu'il en ait donné une description minutieuse. A entendre Ghiberti, Ambrogio Lorenzetti est bien près d'être le plus habile peintre siennois; il a la noblesse du dessin; il sait composer; il possède, avec le don d'invention, la théorie de son art : *costui fu perfettissimo maestro,* écrit-il.

Ce ne sont pas là de médiocres éloges, et, quand on songe en quelle estime on tenait jadis Ambrogio, on se demande pourquoi sa réputation s'est si notablement amoindrie. L'ombre s'est faite sur son nom. On sait peu de chose de sa vie, mais, bien que son œuvre ait été fort mutilée, il est possible à ceux qui ont vu Sienne de se former une idée de son talent. Les documents publiés par M. Milanesi nous parlent pour la première fois d'Ambrogio en 1324; quelques années après, il peignait au couvent de San-Francesco la grande fresque célébrée par Ghiberti comme une *meravigliosa cosa.* Il ne reste plus que deux fragments de cette peinture. Dans l'un, on voit un pape assis sur son trône et imposant les mains à un religieux agenouillé devant lui en présence de cardinaux et de divers personnages; dans l'autre, on assiste au martyre des missionnaires qui étaient allés prêcher le christianisme en Asie. Il n'est pas trop facile de dire dans quel pays se passe le drame. Au sentiment de Ghiberti, Ambrogio a voulu peindre des Sarrasins : le prince qui préside au supplice des chrétiens, et les soldats qui l'entourent, sont vêtus des plus étranges costumes : il semble que Lorenzetti a eu l'ambition de représenter des Chinois; je laisse à penser quelles licences a pu prendre, ici, sa naïve ethnographie. Un point plus grave doit être remarqué. Afin de rendre plus émouvante cette scène de martyre, Lorenzetti l'avait compliquée d'une effroyable tempête. Au temps de Vasari, cette partie de la fresque existait encore, et le biographe admire avec quelle habileté

le peintre siennois a exprimé la pluie, le vent, et, comme il le dit dans un mot qui fait frémir, *il rabbuffamento dell'aria*. L'idée de mêler les orages de la nature à la tragédie humaine est une tentative à noter dans l'histoire de l'école de Sienne. Nous avons déjà vu Pietro Lorenzetti placer, au milieu d'un paysage qu'il a essayé de faire agreste et charmant, les moines dont il nous peint au Campo-Santo les occupations champêtres. Les deux Lorenzetti, sortant volontiers des cadres d'oratoires et de la peinture sur fond d'or, ont aimé les montagnes, les bois, les rochers, toutes les magnificences, toutes les épouvantes du monde extérieur.

Ce qui est surtout remarquable dans les fresques du couvent de San-Francesco, c'est le mouvement imprimé aux attitudes des personnages et l'expression des physionomies : ce n'est pas que le dessin soit parfait; loin de là, il laisse paraître en maint endroit quelques témérités malheureuses. On doit croire que, lorsqu'il peignit les murailles du couvent, Ambrogio était encore jeune et inexpérimenté.

De 1337 à 1339, Ambrogio Lorenzetti, associé à son frère Pietro, fut employé à la décoration de la salle de la Paix au palais de la république. Le temps et des restaurations imprudentes ont fort endommagé cette vaste peinture, une des plus étranges que nous ait laissées le quatorzième siècle italien. Cette page, exécutée presque au lendemain de la mort de Giotto, montre combien le goût des allégories s'était développé en Toscane, et combien les Siennois se rapprochaient des Florentins dans la recherche des représentations symboliques.

Essayons de donner une idée de la composition d'Ambrogio. Sur une estrade exhaussée, un homme, d'un âge déjà mûr et de proportions colossales, est assis, le front ceint d'un diadème : il tient en main le sceptre, insigne de la haute magistrature qu'il exerce : c'est en effet la personnification du Sénat qui gouvernait la république : à ses pieds sont les deux enfants allaités par la louve, le fameux blason qu'on voit sur tous les monuments de Sienne et qui redit les origines romaines de l'antique cité. Près de cette figure extra-humaine, sont assises six Vertus, qui semblent former sa cour ou son conseil. Une d'entre elles est véritablement charmante : chastement vêtue d'une robe blanche sans ceinture qui dessine les formes du corps, elle tient à la main une branche d'olivier et elle foule du pied un casque; tranquille, elle semble rêver dans une attitude alanguie; elle savoure son repos. C'est la Paix, la douce figure idéale que ce temps troublé connut si peu. Dans le galbe heureux de cette personnification délicieuse, on voit apparaître cette grande chose que l'Italie cherchait déjà, qu'elle a si souvent trouvée et qui s'appelle la grâce.

Mais ce n'est pas tout : pour peu qu'on regarde le bon géant qui représente le Sénat de la république, on verra que sa main, armée du sceptre, laisse pendre un cordon de soie. Ce cordon joue un grand rôle dans la composition emblématique d'Ambrogio et de son frère. Il est tenu par vingt-quatre petites figures qui s'avancent deux par deux : ce sont, on doit le croire, les portraits des magistrats en exercice au moment où les Lorenzetti terminaient leur fresque. De l'autre côté de la composition, un des sénateurs, se retournant à demi, fait passer l'extrémité du cordon symbolique aux mains de la Concorde, assise au-dessous d'une autre figure qui maintient en équilibre les deux plateaux d'une balance et qui n'est autre que la Justice. Les images volantes de la Foi, de la Charité et de l'Espérance se dessinent au milieu du ciel, et des inscriptions, tracées au-dessus des personnages principaux, précisent le sens de ces énigmes, d'ailleurs assez faciles à deviner. Les Lorenzetti, on le voit, ne reculaient point devant les compositions les plus compliquées. Sous le rapport de l'équilibre des groupes, l'œuvre est loin d'être parfaite; pas plus que dans les fresques de Simone di Martino, on n'y retrouve ces pondérations savantes, ces alternances raisonnées qu'on admire déjà dans Giotto et dans quelques Florentins de son école; mais, à prendre cette peinture par le détail, on y rencontre des figures charmantes et des têtes finement caractérisées. C'est là assurément une des plus intéressantes pages de l'art siennois.

D'autres fresques d'Ambrogio décorent la salle de la Paix. D'un côté, il a représenté les arts, le commerce, l'abondance, fruits d'un bon gouvernement; de l'autre, les discordes, les haines, les misères qu'engendre le despotisme. Ces peintures, il faut le dire, sont dans un lamentable état; on les devine plus qu'on ne les voit; en outre, les fragments que le temps a épargnés révèlent une exécution fort inégale. Il est probable que les deux Lorenzetti n'ont pas travaillé seuls à cette vaste décoration, et qu'ils n'ont pas refusé le concours de quelques collaborateurs moins habiles que zélés.

On aura remarqué sans doute quelle place les auteurs de ces peintures ont faite à l'allégorie et combien ils ont cherché à mettre des idées sous des formes visibles. Il ne leur a pas semblé possible d'enrichir d'une ornementation purement pittoresque les murailles du palais de la république; ils ont voulu donner à leurs compatriotes une leçon de moralité politique, et, peintres, ils ont fait œuvre de citoyens. L'Italie était déjà envahie par le goût du symbolisme, et, sous ce rapport, les Lorenzetti sont bien les contemporains de Pétrarque. Ajoutons qu'Ambrogio, à

qui appartient l'invention des peintures que nous venons de décrire, était un esprit cultivé. Vasari en parle comme d'un lettré : ses mœurs étaient moins celles d'un artiste que d'un gentilhomme, voire même d'un philosophe.

Il existe à l'Académie de Sienne quelques autres peintures d'Ambrogio Lorenzetti. Deux seulement doivent arrêter le visiteur. La première, connue sous le nom de la *Madonna de' Donzelli,* représente l'*Annonciation* (1344). L'œuvre est loin d'être intacte, mais elle est bien siennoise par l'abondance des ornements et la multiplicité des détails jouant sur leur fond d'or. Le second tableau est plus important. C'est un retable d'autel où l'artiste a groupé la Vierge tenant l'enfant Jésus, Marie-Madeleine, sainte Dorothée, l'évangéliste saint Jean et saint Jean-Baptiste. Au-dessous, des figures de petite dimension représentent la *Déposition de croix.* MM. Crowe et Cavalcaselle, qui ont réuni dans leur chapitre sur les Lorenzetti tant d'indications excellentes, considèrent ce tableau comme une œuvre assez ordinaire et même un peu faible, « *a little feeble* ». A-t-on le droit de penser autrement que les deux savants historiens? Nous l'ignorons; mais nous devons avouer que, parmi les peintures conservées au petit musée de Sienne, ce tableau est un de ceux qui nous ont le plus touché. D'abord, la sainte Dorothée est charmante, et, bien que la *Déposition de croix* ait souffert de graves injures, il y a dans l'attitude et dans la physionomie des personnages une grande expression de douleur. Traduire ainsi l'émotion intérieure, n'était-ce pas associer son effort à celui de Giotto et accomplir dans l'art un véritable progrès?

Le nom d'Ambrogio Lorenzetti se rencontre pour la dernière fois en 1345 dans les archives de Sienne. Les annotateurs de Vasari pensent qu'il a dû mourir en 1348, emporté par la peste fameuse que l'on appela la *mort noire* et qui fit alors en Toscane et ailleurs de si nombreuses victimes.

L'école siennoise perdit ainsi, en moins de dix années, Ugolino, Simone di Martino et les deux Lorenzetti. Elle en fut certainement amoindrie; mais elle resta vivante encore, et nous en trouvons une preuve dans la création ou tout au moins dans la réorganisation de la corporation des peintres de la ville en 1355. Les statuts *dell' arte de' pittori sanesi* ne diffèrent pas sensiblement de ceux que les artistes florentins avaient signés quelques années auparavant; toutefois les règlements, mieux rédigés, sont présentés dans un ordre plus méthodique : les droits et les devoirs des membres de la société sont mieux définis. Le docteur Gaye nous a conservé dans son *Carteggio* le texte de ce document, qui jette un si grand jour sur la situation

des ouvriers de l'art au quatorzième siècle. La corporation, placée sous le patronage de la Vierge et de saint Luc, a toutes les apparences d'une confrérie religieuse; elle célèbre dévotement certaines fêtes, mais elle entend protéger les intérêts temporels de ses membres contre les entreprises de tous ceux qui ne sont pas affiliés à la compagnie. Le recteur, le camerlingue et les trois conseillers qui l'administrent ont mission de veiller à ce qu'on ne travaille pas les jours fériés; mais ils doivent aussi se montrer gardiens vigilants des priviléges de la corporation et faire payer un florin d'or à l'étranger, au *dipintore forestiere,* assez osé pour avoir la prétention d'exercer son art dans la ville de Sienne. C'était la loi du moyen âge. Les statuts contiennent d'ailleurs d'intéressantes prescriptions sur la qualité des matériaux à mettre en œuvre; une amende de dix livres était infligée à celui qui employait de l'alliage au lieu d'or fin, de l'azur d'Allemagne au lieu d'outremer. Ces règlements étaient sévères; mais, en protégeant l'artiste, ils gardaient intactes la loyauté de l'art et sa bonne renommée.

Bien qu'ils n'aient été rédigés qu'en 1355, les statuts de la corporation des peintres siennois étaient la reproduction authentique des règles en usage dans le métier depuis la fin du treizième siècle. Ces principes sont ceux qui avaient servi de guide aux Duccio, aux Simone di Martino, aux Lorenzetti, et à bien d'autres artistes moins illustres ou sur lesquels le temps et l'oubli ont jeté leur ombre. Les tableaux que ces derniers maîtres nous ont laissés sont difficiles à baptiser. L'académie de Sienne, les églises de la ville et celles des villages voisins, montrent un assez grand nombre de ces œuvres anonymes, dont la valeur est sans doute bien inégale, mais qui sont cependant marquées du cachet de l'école.

Nous avons le regret de ne rencontrer au musée du Louvre aucune peinture qui puisse permettre au lecteur d'étudier par lui-même le style des maîtres de Sienne. Nous aurions aimé à corriger l'insuffisance de nos commentaires par l'éloquence d'un exemple. Mais nos collections nationales ont été formées en un temps où le quatorzième siècle était l'objet de tous les dédains. Et cependant, nous avons au Louvre un petit tableau d'origine siennoise. C'est une Vierge tenant l'enfant Jésus. Elle est assise sous un édicule d'un bleu vert se détachant sur un fond d'or. Saint Jean-Baptiste et saint Pierre sont en adoration auprès du trône. Il ne faut voir dans cette peinture que l'œuvre d'un imitateur, une de ces œuvres qui sont condamnées à rester sans nom; elle est néanmoins significative. L'enfant, avec sa petite tête ronde et ses chairs gonflées, n'est pas exempt de quelque laideur; la Vierge, assez pauvre-

ment dessinée, a des mains longues et maigres; mais ce qui nous touche ici, c'est l'exécution, une exécution moelleuse, caressée, et, comme on dirait en Italie, *pastosa*. — Bien que ce tableau soit secondaire, il peut, à défaut d'autre, donner au visiteur du Louvre une idée, une sorte de pressentiment de ce que l'école de Sienne a cherché.

C'est notre avis, nous avons déjà eu l'occasion de le dire, qu'il y eut à toutes les époques, entre les capitales de l'art italien, un commerce fraternel de sentiments et de doctrines. Mais nous ne pensons pas que ces influences réciproques aient abouti à la confusion. Non, en bien des points, l'originalité locale prévalut; cette force secrète que les anciens appelaient le *genius loci* inspira et conduisit les âmes. De tous temps, Sienne eut son caractère. L'art fut comme une religion pour cette ville, qui avait tant besoin d'être consolée : elle garda toujours un culte pour la poésie; son université, créée en 1357, rivalisa un instant avec celle de la savante Bologne. Le langage italien s'y épura, il y fut parlé avec des douceurs infinies, et, même aujourd'hui, la phrase la plus simple du monde, dite par un pur Siennois, chante à l'oreille comme un gazouillement d'oiseau. Il y a cent ans, on rencontrait encore dans les rues des improvisateurs qui, à la grande joie des curieux, échangeaient de poétiques défis. On sait l'histoire du siége de Sienne par les troupes espagnoles au seizième siècle. Qui ne se rappelle l'héroïsme élégant des dames siennoises travaillant, en habit de fête, aux fortifications menacées? Brantôme en a fort bien parlé. Certes, il fit beau les voir ces « gentilles-femmes, bourgeoises et autres, d'apparence toutes belles... bien parées de leurs robbes et livrées, ou de satin ou de taffetas, de damas ou autres draps de soye, et toutes résolues de vivre ou mourir pour la liberté. » Elles pensaient, ces vaillantes, qu'un peu de toilette ne messied pas au patriotisme. Ce raisonnement, c'est celui que les peintres de Sienne ont toujours fait pour les choses de leur art. Eux aussi, ils ont aimé la parure et les élégances. C'était là vraiment le caractère du pays, ce fut la marque de leur idéal.

Pendant la première moitié du quatorzième siècle, — car plus tard ce caractère s'altéra, — les maîtres siennois poursuivirent une voie parallèle à celle que Giotto avait si glorieusement ouverte. L'évolution est à la fois pareille et différente. L'abandon des sujets exclusivement religieux, la fantaisie de l'artiste s'exerçant en un cadre plus vaste et dans des compositions compliquées, les émotions de l'âme humaine mieux comprises et mieux traduites, les physionomies s'accentuant dans leur personnalité de plus en plus individuelle, quelques tentatives heureuses pour exprimer

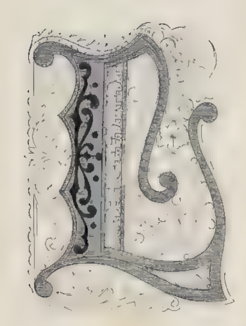
la nature extérieure et le paysage, c'est là ce qu'on trouve à Sienne, comme à Florence. Mais les Siennois n'ont pas la robuste simplicité, l'auguste candeur de Giotto. Dire qu'ils ont une certaine tendance à la manière, qu'ils sont plus tourmentés et moins grands, serait-ce les calomnier? Dans leur passion pour le détail, pour l'ornement, pour la dorure, ils poussent le soin jusqu'à la minutie, et, si vastes que soient les pages qu'ils enluminent, ils se souviennent du temps où ils étaient miniaturistes. Chez eux, le sentiment se tourne vers la grâce, et volontiers il est un peu féminin. Ils ignorent l'austère accent de la muse dantesque; ils avouent leurs préférences pour Pétrarque; ils inclinent vers la poésie amoureuse et un peu mystique des sonnets et des *canzoni*. Le trait charmant les séduit plus que le trait fier, et, dans les raffinements que cherche leur pinceau, ils se complaisent parfois aux douceurs d'une peinture amollie et fondante.



Ecole de Sienne.

IV.

LES GIOTTESQUES.



ES écrivains italiens ont donné le nom de *Giotteschi*, non-seulement aux peintres que Giotto a groupés autour de lui et qu'il a nourris de sa parole, mais aussi à ceux qui, sans avoir travaillé directement sous la discipline du maître, ont, de son vivant et même après sa mort, obéi au même idéal. Disciples immédiats ou imitateurs posthumes, ces peintres forment presque une armée : ce n'est pas seulement en Toscane qu'on les vit se produire. Giotto avait parlé très-haut : l'écho de son enseignement s'était répété d'un bout à l'autre de l'Italie, et du commencement jusqu'à la fin du quatorzième siècle, il y eut partout des giottesques.

Un mot doit être dit d'abord d'un artiste dont la France sait à peine le nom, le Romain Pietro Cavallini. Bien que ses commencements soient obscurs, il est vraisemblable qu'il était à peu près du même âge que Giotto et qu'il avait grandi, aux dernières années du treizième siècle, dans l'école de ces mosaïstes, encore mal connus, qu'on appelle les Cosmati. Cavallini exécuta d'abord des mosaïques, mais l'authenticité des œuvres que Vasari lui attribue a donné lieu à des doutes qu'il n'est point aisé de résoudre : on peut toutefois considérer Cavallini comme l'auteur d'une mosaïque que l'on voit à Rome, à l'église San-Grisogono, et qui représente la Vierge assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus, en présence de deux saints dont l'un porte un livre et l'autre une épée. D'après MM. Crowe et Cavalcaselle, le caractère byzantin serait visible dans cette décoration : elle doit appartenir aux premiers temps du maître.

Lorsque Giotto arriva à Rome en 1298, il y trouva Cavallini, alors fort employé et déjà célèbre. Les deux artistes travaillèrent ensemble aux mosaïques de la basilique de Saint-Pierre. A en croire les récits des biographes, c'est à la suite de cette collaboration que Pietro Cavallini, rompant avec les habitudes de l'ancienne école, s'enrôla dans celle de Giotto. Ce fut le premier converti. Son originalité, au dire de Vasari, aurait consisté à marier la manière grecque au style giottesque.

Des fresques exécutées par Cavallini à Santa-Maria in Transtevere, il reste une Madone tenant l'enfant Jésus, qui donne la bénédiction. Le dessin en est assez faible, et le caractère de l'œuvre nous oblige à croire que, malgré les éloges de Vasari, Cavallini, savant comme mosaïste, était moins habile comme peintre. Il paraît cependant avoir conquis, aux premières années du quatorzième siècle, une véritable renommée. Vasari le fait travailler à Florence et à Assise; mais les peintures qu'il lui attribue ont disparu ou elles appartiennent à un style d'un âge postérieur. Pietro Cavallini était, en 1308, au service de Robert de Naples, et recevait chaque année trente onces d'or. La date de sa mort n'est point connue. Cavallini était un homme de mœurs correctes et presque un saint. Suivant la tradition, des miracles auraient eu lieu devant quelques-unes des images religieuses qu'il a peintes; comme il était sculpteur, on lui attribue à Rome, à Saint-Paul-hors-des-murs, un crucifix de bois. Sans être un chef-d'œuvre, cette figure est encore très-vénérée. C'est ce crucifix qui, en 1370, adressa la parole à sainte Brigitte, *secondo che si dice e credere si dee,* écrit dévotement Vasari.

Les autres élèves, les autres amis de Giotto n'ont pas accompli de pareils prodiges. Dans leurs œuvres, presque toujours délicates, souvent fortes, ils n'ont eu qu'une ambition, celle de charmer les âmes. Assurément, ils n'y ont pas également réussi. Il est arrivé à Giotto, comme à tous les inventeurs glorieux, de susciter une armée d'imitateurs et de copistes. Aussi le groupe des giottesques est-il fort mélangé. Les productions de cette école sont en grand nombre; mais, à défaut d'un caractère bien tranché, elles restent pour la plupart sans nom. D'un autre côté, nous trouvons dans Vasari la mention d'artistes qu'il fait marcher sous la bannière de Giotto et dont il parle même avec le plus vif éloge : leurs œuvres sont malheureusement perdues. Faut-il croire que le temps, aidant à la justice de l'histoire, a sauvé ceux-là seuls qui méritaient d'échapper au naufrage?

Dans la liste des disciples immédiats de Giotto, Vasari cite d'abord deux peintres de Faenza, Ottaviano et Pace. On ne sait rien aujourd'hui ni de l'un ni de l'autre.

Il nomme ensuite Guglielmo da Forli. Aucune œuvre n'est restée pour nous révéler son mérite. De Puccio Capanna, dont l'historien nous parle plus longuement, que sait-on de positif? Peu de chose en vérité. Son nom se retrouve en 1350 sur les registres de la compagnie des peintres florentins. Il n'y a là ni les éléments d'une biographie, ni prétexte à un enthousiasme hasardeux. Croyons que ces artistes ont été pour Giotto d'utiles collaborateurs; mais ne les admirons pas sur parole. Où il n'y a rien, la critique perd ses droits.

Vasari nous entretient aussi, et avec des éloges qui donnent à réfléchir, d'un certain Stefano ou Stefano Fiorentino, dont Baldinucci, un peu légèrement peut-être, veut faire le petit-fils de Giotto. Répété par tous les historiens, ce nom a gardé un semblant de renommée. Stefano passe pour avoir travaillé à Pise, à Pistoia, à Milan, sans parler de Florence, dont il aurait fort embelli les églises. Vasari fait un cas particulier des fresques de Stefano; il loue la hardiesse de son dessin, et il va jusqu'à le mettre au-dessus de Giotto lui-même. Il n'oublie pas d'ailleurs de rappeler que Stefano avait été assez étrangement surnommé « le singe de la nature ». Lanzi n'est pas satisfait de cette appellation qui lui donne une faible idée de l'atticisme du quatorzième siècle. Les quelques œuvres attribuées à Stefano ont été fortement contestées; l'*Adoration des Mages,* qu'on voit à la galerie Brera et que le professeur Rosini a fait graver comme une peinture de l'élève de Giotto, porte décidément une date gênante (1435) : c'est assez dire qu'elle n'est point de lui. Soyons donc sincère, et avouons que nous ne connaissons pas Stefano Fiorentino.

La critique en sait un peu plus long ou du moins elle croit en savoir davantage sur l'artiste que les vieux livres désignent par le surnom de Giottino. Mais ici encore combien de raisons de douter! Le maître que Vasari appelle Tommaso di Stefano et qu'il fait naître en 1324, n'a-t-il pas été confondu avec un Giotto di maestro Stefano affilié en 1368 à la corporation des peintres de Florence? N'a-t-on pas réuni en une seule deux individualités distinctes? et d'où vient que, parmi les peintures que Ghiberti et Vasari attribuent à Giottino, il se rencontre des divergences de style, des contradictions même, qui semblent accuser l'existence d'artistes différents? Ce sont là autant de questions obscures, et peut-être ne seront-elles jamais résolues.

Pour Vasari, Giottino est presque un maître de premier ordre. Il n'est pas loin de croire que l'âme de Giotto s'était incarnée en lui et que, dans la personne de son disciple, elle recommençait une vie nouvelle. Ghiberti n'est pas moins affirma-

tif. Giottino est un maître *eccellentissimo* et ses œuvres sont tout simplement parfaites. Il est certain qu'il y a un véritable talent de composition dans l'*Histoire de Constantin*, peinture à fresque qui décore la chapelle de Saint-Silvestre à Santa-Croce, et beaucoup de sentiment dans un tableau conservé au musée des Offices, et représentant le Christ mort entouré des saintes femmes. Malgré la naïveté de son langage, l'artiste a su exprimer la douleur, et le caractère des figures appartient bien au style de Giotto.

La plus curieuse des œuvres de Giottino a péri : on sait quelle émotion profonde produisit à Florence l'expulsion de Gautier de Brienne qui, sous le nom de duc d'Athènes, était devenu, non sans raison, l'objet des haines publiques. Après avoir confisqué à son profit les priviléges de la cité, cet aventurier avait trouvé un moyen ingénieux de se protéger contre les médisances, il faisait couper la langue aux libres parleurs. Le 22 juillet 1343, les honnêtes gens firent justice de ce tyran ridicule : le duc et ses amis furent honteusement chassés. Les Florentins voulurent que la peinture conservât le souvenir de leur délivrance et qu'il restât un monument de l'exécration qu'ils avaient vouée à ce maître détesté. Giottino fut chargé de peindre, sur la tour du palais du Podestat, l'effigie du duc d'Athènes et celles de ses principaux partisans, la tête recouverte de la *mitra di giustizia,* c'est-à-dire du bonnet infamant dont on affublait les criminels. Quelques traces de cette peinture étaient encore visibles en 1865 : avec Giottino, l'art se fit ainsi l'instrument des colères publiques : il parla le langage de la justice.

Taddeo Gaddi fut également un pur giottesque. Fils de Gaddo Gaddi, qui s'était illustré dans la mosaïque à la fin du siècle précédent, il eut Giotto pour parrain avant de l'avoir pour maître. On croit qu'il est né vers 1300, et qu'il a passé vingt-quatre ans avec Giotto, d'abord comme élève, ensuite comme collaborateur. Il vivait encore en 1366, ainsi qu'on l'apprend par un document qui nous montre l'excellent artiste consulté sur les travaux de la cathédrale. On ne doit point s'étonner que Taddeo fût homme de bon conseil dans les questions d'architecture, car il était architecte lui-même, et tous ceux qui ont visité Florence connaissent ses œuvres. C'est d'abord le campanile qui se dresse, dans sa suprême élégance, à côté de Santa-Maria del Fiore : Giotto en avait donné le dessin; mais il mourut au début de l'entreprise et Taddeo acheva ce glorieux travail. Et combien ces Florentins des grandes époques étaient aptes à des fonctions diverses ! Le peintre Taddeo construisait des ponts. Indépendamment du pont de la Trinité qui, deux siècles après, fut emporté

par une crue de l'Arno, il avait bâti en 1339 le Ponte-Vecchio, qui existe encore. Le Ponte-Vecchio paraîtrait peut-être incorrect à un ingénieur moderne, mais, avec ses hauts parapets et ses boutiques d'orfévres, il a, pour un curieux, un très-grand caractère. Et comment ne regarderions-nous pas comme le plus charmant pont du monde, celui qui tant de fois nous a permis d'aller de la place du Palais-Vieux au jardin Boboli, du musée des Offices au palais Pitti!

Peintre religieux, Taddeo Gaddi avait exécuté à l'église Santa-Croce d'immenses travaux. Les fresques de la chapelle Baroncelli sont de sa main, et, quoique en assez fâcheux état, elles révèlent le talent du maître. Elles représentent l'histoire de la Vierge : dans les épisodes qu'il a choisis, Taddeo s'est inspiré des motifs que Giotto avait déjà traités à l'Arena. Par la façon de disposer les scènes et de grouper les personnages, Taddeo Gaddi reste complétement fidèle aux enseignements du chef de l'école; il cherche aussi le sentiment, mais, dans l'expression qu'il donne à ses figures, il a une tendance à exagérer un peu, et volontiers il appuie où il faudrait glisser. Vasari prétend que, comme fresquiste, Taddeo avait un coloris plus frais et plus vivace que celui de Giotto. Il paraît avoir possédé surtout une grande facilité de travail : certes, Taddeo est encore sincère; mais, chez lui, la façon de peindre est déjà plus rapide et plus lâchée.

Les tableaux de Taddeo Gaddi sont assez rares, peut-être parce qu'ils sont conservés dans les galeries publiques sous le nom de Giotto. Le morceau le plus authentique est un petit retable que possède aujourd'hui le musée de Berlin et qui porte, avec la signature du peintre, la date 1334. On y voit la Vierge et le *bambino* entourés de divers saints : le donateur est agenouillé aux pieds de l'enfant. Taddeo a donné à la madone un charmant visage; il est parvenu à exprimer la tendresse maternelle; mais il a un peu forcé la note et cette peinture n'est pas exempte de quelque recherche. Ce défaut ne se retrouve pas dans le tableau que le catalogue du Louvre attribue à Taddeo Gaddi et qui paraît en effet être de lui. Le lecteur le connaît sans doute. C'est une *predella* divisée en trois compartiments représentant la *Décollation de saint Jean-Baptiste,* le *Christ en croix* et le *Supplice de Judas.* Le sentiment en est tout à fait naïf, et l'on s'étonnera peut-être de l'intérêt que la critique moderne attache à ces productions d'un art encore dans l'enfance. Mais il y a beaucoup d'expression et souvent une notion vraie de l'élégance dans ces compositions candides. Nous en avons ici un frappant exemple. A droite, dans la scène de la *Décollation de saint Jean,* une femme est assise : c'est Hérodiade, à la-

quelle Salomé apporte la tête du précurseur. Cette figure n'est-elle pas exquise dans le trouble dont elle est saisie devant ce spectacle, n'est-elle pas charmante dans l'abandon de son attitude féminine? Tout cela peut-être n'est indiqué qu'à moitié; l'effet est rêvé plutôt qu'il n'est atteint. Et cependant c'est la grâce italienne qui s'essaye, c'est un très-grand art qui commence.

Taddeo Gaddi eut pour élèves et pour amis Giovanni da Milano et Jacopo di Casentino. Ils n'occupent dans l'histoire qu'un rang secondaire; mais Taddeo les honorait d'une estime singulière : aussi voyons-nous qu'il leur confia son fils Agnolo. Chacun d'eux ayant reçu mission de veiller sur l'enfant préféré, Giovanni da Milano devait lui apprendre les choses de l'art, Jacopo di Casentino était chargé de lui enseigner la vie. Un immense respect pour Giotto, et l'idée qu'il n'est pas défendu de faire fortune, présidèrent à cette éducation. Elle porta les fruits attendus. Agnolo Gaddi demeura un giottesque fidèle, et, ayant fondé à Venise une maison de banque, il laissa en mourant cinquante mille florins d'or, sans avoir cessé d'être galant homme (1396).

Ceci n'est point fait pour nous surprendre : si les Toscans sont naturellement artistes, ils sont volontiers un peu banquiers. L'important pour nous, c'est que, si occupé qu'il ait été de son négoce, Agnolo Gaddi demeura un grand travailleur. Il avait décoré plusieurs églises à Florence. Aux Carmes, on voyait de sa main, dans la chapelle des Soderini, une série de fresques représentant la *Vie de la Vierge;* à San Jacopo tra' Fossi, il avait peint la *Résurrection de Lazare,* et, si l'on s'en rapporte à la description de Vasari, on doit croire qu'Agnolo s'y était fort souvenu de la manière dont Giotto avait traité le même sujet à l'Arena de Padoue. Tout cela a péri. Parmi les œuvres qui nous restent, il faut citer, à Santa-Croce, une fresque importante, l'*Invention de la croix.* Chose digne de remarque! Vasari loue le coloris de cette peinture, mais il ajoute qu'Agnolo n'y montra pas « beaucoup de dessin ». Il est certain que la composition est désordonnée et confuse; que les détails sont négligés, notamment les pieds et les mains, dont la forme est plutôt indiquée qu'elle n'est écrite. Les mêmes qualités et les mêmes défauts se retrouvent, dit-on, dans les fresques qu'Agnolo Gaddi peignit à Prato dans la chapelle connue sous le nom « *del sacro Cingolo* ». Elles représentent l'histoire de la Vierge et la légende de la miraculeuse ceinture *(cingola* ou *cintola)* que la madone apporta à saint Thomas d'Aquin lorsqu'il eut fait vœu de chasteté. On remarque dans ces peintures une imagination abondante et facile, des expressions moins exagérées que

dans les fresques de Taddeo Gaddi : un goût assez pur caractérise le dessin des draperies. Il y a aussi de la grâce et un frais sentiment de couleur dans un tableau conservé à l'Académie des beaux-arts, *la Vierge entourée de plusieurs saints*. Agnolo Gaddi a eu l'honneur de perpétuer jusqu'aux dernières années du quatorzième siècle le style et les méthodes de Giotto. Mais, ainsi que l'a dit un bon juge, M. F. Reiset : « Il faut convenir que ses figures, comparées à celles de son père ou à celles de Giotto, paraissent un peu lourdes. Le geste est moins vif et moins pénétrant, la forme perd une partie de sa force ou de son élégance. »

Nous n'avons pas voulu séparer Agnolo de Gaddo Gaddi, et nous touchons ici au moment où l'art giottesque s'éteindra après un siècle de prospérité et de gloire. Mais cette transformation fut lente à s'accomplir, et il faut dire un mot des maîtres qui la préparèrent. L'évolution, commencée vers 1350, dura presque jusqu'en 1410.

Nous avons déjà nommé Jacopo di Casentino, l'ami et le collaborateur de Taddeo Gaddi. Bien que Vasari ait raconté sa biographie, l'histoire de ce maître demeure obscure. Son nom se rattache toutefois à un fait important, la création, en 1349, de la corporation des peintres de Florence. Quelques mots ont été dits, à propos de l'école de Sienne, de ces associations d'artistes qui se formèrent au quatorzième siècle ou qui du moins mirent alors par écrit les règles auxquelles une tradition plus ou moins ancienne donnait seule force de loi. Dans les statuts de ces corporations, l'élément religieux se combine avec l'intérêt professionnel, et saint Luc, le glorieux patron des peintres, les protége à la fois dans le ciel et sur la terre. Ces associations répondaient d'ailleurs aux nécessités du temps. A une époque où les villes s'emplissaient si souvent d'agitations et de tumultes, le droit individuel était très-faiblement sauvegardé, et les gens du même métier avaient un intérêt réel à se grouper, à se défendre les uns les autres. Nous possédons la liste des peintres florentins qui s'associèrent ainsi en 1349. Chose curieuse ! Le nom de Jacopo di Casentino est le seul dont la renommée se souvienne un peu. Elle y met peut-être quelque complaisance, car le tableau qu'on attribue à Jacopo, au musée des Offices, n'est pas d'une authenticité bien acquise, et le retable exposé à la galerie nationale de Londres, et qui représente l'*Histoire de l'évangéliste saint Jean*, ne donne pas une très-haute idée des mérites du peintre auquel Taddeo Gaddi avait voulu confier son fils.

Quant à Giovanni da Milano, que Taddeo n'estimait pas moins, et qui, comme professeur, lui paraissait même préférable, il semble en effet avoir été un maître

plus vaillant. *Le Christ mort entouré des saintes femmes,* qu'on voit à l'Académie des beaux-arts de Florence (1365), et une *Madone* conservée au petit musée de Prato, donnent à penser que Giovanni aurait volontiers mêlé un élément nouveau aux doctrines qu'il avait pu puiser chez Gaddi. Assurément ses types sont encore empruntés à l'école de Giotto, mais il incline vers la vérité, il tend par avance une main amie aux naturalistes qui vont venir.

Avons-nous le droit de classer parmi ces maîtres de transition le fameux Buffalmacco? Véritablement, nous l'ignorons. Certes, il serait intéressant de savoir s'il y avait l'étoffe d'un peintre sérieux dans ce singulier personnage qui passa sa vie à se moquer des autres et de lui-même! L'histoire de Buonamico Cristofani, — car Buffalmacco n'est qu'un surnom, — doit être cherchée dans les conteurs italiens, surtout dans ceux qui aiment le gros rire. Elle est dans les *Novelle* de Sacchetti, dans le *Decamerone* de Boccace, et même dans Vasari, à qui une certaine gaieté ne déplaît pas. Nous y renvoyons le lecteur curieux. Il y pourra voir que Buffalmacco, — *il più burlevole uomo di mondo,* — était inépuisable en inventions drôlatiques, et qu'il se plaisait à faire à ses voisins, à ses camarades, des plaisanteries parfois assez vives. Ce « bon compagnon » a égayé jadis les honnêtes gens de Florence et d'Arezzo; aujourd'hui encore, on en pourrait faire le héros d'un amusant vaudeville. Assurément c'est là de la gloire; mais un peu d'art ferait mieux notre affaire. Or, sur ce plaisant Buffalmacco, nous ne savons qu'une chose : c'est qu'en 1351 il fut affilié à la compagnie des peintres florentins. Quant aux compositions que Vasari lui attribue, elles ont disparu, ou, examinées avec soin, elles ont été restituées à d'autres maîtres. On a même douté, et non sans raison, de l'authenticité de la grande fresque du Campo Santo, le *Christ crucifié entre les deux larrons.* L'œuvre est en effet bizarre et inégale; elle porte la trace de plusieurs manières différentes, elle date de la fin du quatorzième siècle. Enlevons-la à Buffalmacco. Il restera à ce grand moqueur une part précieuse encore, l'éternel honneur d'avoir été mis en scène par Boccace et celui, beaucoup moins enviable, d'avoir pu sourire en un temps où les dissensions civiles éveillaient dans les âmes fières de si poignantes mélancolies.

De pareils artistes n'étaient pas faits pour maintenir l'école de Giotto dans la voie glorieuse. Les disciples restés fidèles, les Taddeo et les Agnolo Gaddi, avaient déjà de la peine à défendre le drapeau du maître; l'école giottesque cessait de faire des progrès, elle commençait même à se répéter un peu et peut-être aurait-elle été

prise d'une sorte de somnolence, si un artiste d'une audace virile n'était venu subitement la réveiller et donner à la peinture un nouvel élan. Ce maître, qui a touché à tout et qui reste grand, même à côté de Giotto, c'est Orcagna. Peintre, architecte, sculpteur, il a mêlé son génie à l'histoire des trois arts fraternels. Pendant un quart de siècle, de 1350 à 1375, il fut en Toscane l'inspirateur souverain. Lorsque Ghiberti le qualifie de *nobilissimo maestro,* il ne dit que ce qu'il faut dire.

Andrea di Cione Arcagnuolo (c'est de ce dernier nom que la prononciation italienne a fait Orcagna) est né dans les premières années du quatorzième siècle, vraisemblablement entre 1310 et 1320. Son père, qui était orfévre, le mit *ancora fanciulletto* sous la conduite d'Andrea Pisano, le fier sculpteur des portes du baptistère; mais, ainsi que le dit Vasari, une chose conduit à l'autre : en étudiant la sculpture, Orcagna trouva le moyen de devenir architecte et peintre.

C'est en 1354 que les documents authentiques nous parlent pour la première fois d'Andrea. Un des membres de la famille Strozzi lui avait commandé pour l'autel de leur chapelle à Santa-Maria Novella un tableau qu'Orcagna devait peindre dans un délai déterminé. Au jour fixé, l'artiste n'avait point terminé son œuvre, et il ne l'acheva, en effet, qu'en 1357, ainsi que l'indique la curieuse inscription qu'on y peut lire encore : *Ani Dni* MCCCLVII *Andreas Cionis de Florentia me pinxit.* Nous reparlerons plus loin de ce tableau. Contentons-nous de noter, quant à présent, que si Orcagna s'était permis de faire attendre un gentilhomme de la maison des Strozzi, c'est parce qu'il avait entrepris pour d'autres clients un travail d'une bien autre importance. Il faut savoir que, de 1355 à 1359, Orcagna fut *capo maestro*, c'est-à-dire architecte, de l'église d'Or san Michele; et il ne se borna pas à construire l'édifice, il sculpta de sa main l'immense tabernacle de marbre qu'on cite avec raison comme un des chefs-d'œuvre de la sculpture du quatorzième siècle. Andrea signa ce grand travail en ajoutant à son nom les mots *pictor florentinus.*

La construction d'Or san Michele aurait suffi pour occuper un maître laborieux, mais l'infatigable Orcagna aimait à se dédoubler; en 1357, l'année même où il achevait le tableau de la chapelle des Strozzi, il donnait le modèle des colonnes de Santa-Maria del Fiore, ce qui ne l'empêchait pas de courir de Florence à Orvieto, de revenir et de repartir encore, car les *Orvietani* le réclamaient sans cesse, et il s'était chargé de surveiller l'exécution des mosaïques dont ils décoraient leur cathédrale. Ces derniers travaux l'occupèrent jusqu'en 1362.

Quelques dates encore, et la grande figure d'Orcagna sera remise en son milieu.

En 1358, nous trouvons son nom sur le registre des *Speziali*, corporation un peu mélangée à laquelle les artistes s'affiliaient assez volontiers. En 1366, Andrea Orcagna est consulté, avec Taddeo Gaddi et un certain nombre de ses confrères, à propos d'un travail qu'on voulait exécuter à la cathédrale; trois ans après, il se fait inscrire sur le livre de la compagnie des peintres; enfin un document daté de 1376 prouve qu'à cette époque il était mort. Et c'est précisément le 22 septembre de la même année que la seigneurie de Florence fit commencer sur la place du Palais-Vieux la construction de cette fameuse *Loggia* dont Orcagna avait donné le plan quelques années auparavant, et qui, — Vasari nous l'apprend, — était destinée à servir d'abri aux citoyens pendant les saisons pluvieuses. La *loggia de' lanzi,* — ce nom lui vint plus tard des lansquenets allemands chargés de la garde du Palais, — est un monument dont l'austère élégance suffirait à immortaliser un maître.

Mais ce chef-d'œuvre, pas plus que le tabernacle d'Or San-Michele, n'est de notre domaine. C'est comme peintre qu'Orcagna doit nous occuper. Déjà nous avons dit un mot du tableau de la chapelle Strozzi. On y voit le Christ assis sur un trône et entouré de la cour céleste : d'une main, il donne l'Évangile à saint Thomas d'Aquin; de l'autre, il remet à saint Pierre les clefs symboliques. Plusieurs saints se groupent autour d'eux et assistent à la scène. Comme Giotto l'a fait si souvent, Orcagna a peint, au-dessous de ce tableau, une *predella* où sont représentés en petite dimension saint Pierre marchant sur les eaux et divers sujets de la légende dorée. Le caractère des têtes, la mâle simplicité des draperies, rattachent cette peinture à l'école de Giotto : elle a toutefois un accent particulier et plus moderne.

L'église Santa-Maria Novella, où ce tableau figure encore, semble avoir été l'objet des prédilections d'Orcagna. Il y avait exécuté une œuvre immense, car la décoration du chœur, — elle racontait l'histoire de la Vierge, — était tout entière de sa main. Il paraît qu'un violent orage ayant dévasté les toitures de l'église en 1358, ces fresques furent à demi effacées; il en restait à peine quelques traces lorsque Domenico Ghirlandaio fut chargé de repeindre les murailles du chœur. Les peintures de Ghirlandaio sont admirables, mais telles sont nos exigences que le chef-d'œuvre subsistant ne nous console pas de la perte du chef-d'œuvre détruit.

Les fresques de la chapelle Strozzi ont eu des destinées meilleures. Bien qu'elles aient beaucoup souffert, elles demeurent comme un témoignage authentique du puissant génie d'Andrea Orcagna. Il y fut fort aidé par son frère Bernardo, et, en effet, ce n'était pas trop de deux pinceaux pour peindre sur ces murailles, éternelle-

ment célèbres, le *Jugement dernier,* le *Paradis et* l'*Enfer.* Un ressouvenir de la poésie dantesque se retrouve dans ces vastes compositions peuplées d'innombrables personnages; les conceptions du vieux gibelin ont surtout laissé leur trace dans l'*Enfer.* Cette partie des fresques de la chapelle Strozzi a été complétement repeinte. Ghiberti nous apprend d'ailleurs qu'elle n'était point l'œuvre d'Andrea, mais de son frère Nardo, ou Bernardo. Une description détaillée du *Jugement* et du *Paradis* nous entraînerait trop loin. Qu'il nous suffise de dire que, dans ces deux nobles pages, les idées pittoresques éclatent partout abondantes et variées; Orcagna se souvient de Giotto; il lui emprunte volontiers ses types, mais il leur donne une allure fière, il cherche le grand : il a aussi le sentiment de la grâce; ses anges sont d'une superbe élégance. Dessinateur hardi, il s'essaye aux difficultés des raccourcis, audace nouvelle pour le temps. Pourquoi faut-il que des vandales aient repeint çà et là quelques figures, et qu'on ait souvent de la peine à retrouver la pensée du maître sous le voile dont des mains barbares ont recouvert ses inventions grandioses?

Le nom d'Orcagna est resté attaché à une œuvre plus considérable encore. Vasari raconte que les peintures qu'il avait exécutées à Florence lui ayant conquis une éclatante renommée, les Pisans l'employèrent à la décoration du Campo Santo. Arrêtons-nous devant ces fresques, monument caractéristique de la pensée italienne au quatorzième siècle.

Sur les murailles du cimetière de Pise, Andrea devait peindre les *novissimi,* c'est-à-dire les quatre fins de l'humanité, la *Mort,* le *Jugement dernier,* l'*Enfer* et le *Paradis.* Les trois premiers sujets ont seuls été traités, et encore ne sont-ils pas complétement dus à Andrea, son frère l'ayant aidé dans certaines parties, qu'une faiblesse singulière rend aisément reconnaissables.

La première fresque représente le *Triomphe de la Mort,* motif que Pétrarque venait de mettre à la mode, et qui d'ailleurs était parfaitement à sa place sur les murs d'un cimetière. L'œuvre a toutes les hardiesses qu'on peut rêver. Au centre, une sinistre figure, la Mort, descend sur la terre, les ailes ouvertes, et tenant en main une faux immense. La terrible moissonneuse a déjà fait bien des victimes : elle plane sur un entassement de cadavres, qui gisent pêle-mêle au premier plan. Envieuse du bonheur des créatures humaines, elle dirige son vol menaçant vers un bosquet, à l'ombre duquel sont assis divers personnages, jeunes gens et jeunes femmes, qui, dans un doux *far niente,* devisent paisiblement des choses de l'amour et de l'art. Une élégante, vêtue à la dernière mode du quatorzième siècle, tient sur ses

genoux sa levrette favorite; une autre caresse nonchalamment les cordes sonores d'un psaltérion : auprès d'elles, un gentilhomme de belle tournure, un grand chasseur devant l'Éternel, tient un faucon sur le poing. C'est, d'après la légende, le portrait du chef gibelin Castruccio Castrucci, seigneur de Lucques. Au-dessus de ce groupe heureux et charmant (dont le lecteur trouvera une reproduction en couleur dans les *Arts au moyen âge,* de M. Paul Lacroix), on voit voler dans le ciel des légions d'anges qui disputent aux démons les âmes des morts.

La même leçon morale se continue et se précise de l'autre côté de la fresque. Les seconds plans sont occupés par un paysage; sous le feuillage des arbres qui l'ombragent, aux pentes des terrains que verdit le gazon, des moines sont assis, travaillent ou se promènent, comme dans la fresque voisine où Pietro Lorenzetti a peint les *Anachorètes.* Des chèvres, des lapins, des oiseaux, hôtes familiers de ces solitudes, tiennent compagnie aux bons ermites, âmes pures pour lesquelles la mort sera sans surprise et sans terreurs.

La sérénité de ce tableau contraste violemment avec la scène représentée dans la partie inférieure de la fresque. Des gentilshommes et des châtelaines à cheval s'avancent avec leur attirail de chasse, leurs varlets, leurs pages et leurs limiers, heureux de battre les buissons. Mais les cavaliers et leurs compagnes se trouvent tout à coup en présence d'un spectacle inattendu : trois cercueils ouverts leur montrent des cadavres hideux. L'un est réduit à l'état de squelette; les deux autres, plus récemment couchés dans la tombe, sont à demi décomposés, et déjà des vers, que le peintre a exagérés au point d'en faire des serpents, ont commencé leur horrible festin. C'est la mort avec ses laideurs et ses lugubres réalités. Ces sombres images font hésiter les promeneurs surpris. Chacun exprime à sa façon son épouvante, son dégoût ou la fermeté de son âme. Une des femmes, devenue tout-à-coup sérieuse, penche la tête; elle soutient son menton du revers de sa main, et, dans cette attitude familière et charmante, elle a quelque chose de la mélancolie rêveuse que les peintres de Sienne ont souvent donnée à leurs figures féminines. N'oublions pas de faire remarquer, comme note caractéristique du temps et de l'œuvre, que l'artiste a voulu associer à son drame les plus humbles créatures : si les cavaliers sont troublés à la vue des trois cercueils, leurs montures ne sont pas moins inquiètes : l'un des chevaux s'arrête brusquement et reste terrifié; un autre allonge le col et semble contempler les cadavres comme s'il comprenait vaguement le grand mystère. Avec son paysage, ses costumes, son éclat joyeux, ses détails sinistres et la pénétrante im-

pression morale qui s'en dégage, cette fresque est d'un romantisme farouche et exubérant : l'art italien ne nous a rien donné de plus tragique.

Le *Jugement dernier,* qui occupe au Campo Santo la paroi de la muraille voisine, n'est pas une œuvre moins frappante que le *Triomphe de la Mort.* Le Christ, assis près de sa mère, trône au plus haut des régions célestes : ils sont entourés et comme enfermés l'un et l'autre dans l'ellipse aiguë d'une gloire, ou *mandorla,* empruntée aux maîtres du treizième siècle. Le Christ juge les vivants et les morts : il est redoutable et il est auguste. Sans pitié pour les méchants, il lève un bras plein de menaces, et son geste a tant de grandeur et d'éloquence que, lorsque Michel-Ange peignit le même sujet à la Sixtine, il crut ne pouvoir mieux faire que de prêter à son terrible justicier l'attitude du Christ du Campo Santo. Placée à côté de son fils, la Vierge s'incline vers lui, doucement suppliante. Autour d'eux volent des anges portant les instruments de la Passion. A droite et à gauche sont rangés les Apôtres. Dans la partie inférieure de la fresque, les morts ressuscités émergent du tombeau : guidés par saint Michel, des archanges, figures pleines de majesté et de grâce, séparent les élus des réprouvés; les uns lèvent vers le ciel des regards reconnaissants, les autres se lamentent à la pensée de l'éternel supplice. Divers épisodes, que l'admiration des siècles a rendus célèbres, se détachent et sautent aux yeux dans cette partie de la composition. Chacun connaît ce groupe ravissant formé d'un ange qui prend un jeune homme par la main et semble vouloir le mettre sous la protection de saint Michel. Dans le *Jugement dernier,* les choses exquises se mêlent aux inventions viriles, et les élégances de Pétrarque s'associent à l'énergique sobriété d'Alighieri.

L'autre côté de la fresque représente l'*Enfer.* Ici notre langage doit changer. Vasari raconte qu'Andrea n'acheva point son œuvre, et qu'étant revenu à Florence il confia à son frère le soin de la terminer. Bernardo se montra tout à fait au-dessous de sa mission. L'art a peu de chose à voir dans l'*Enfer.* Cette fresque, il est vrai, a plus souffert que les précédentes; elle ne présente au regard qu'une agglomération confuse de démons inspirés par une fantaisie déréglée : ils sont laids, — c'est leur devoir, — mais d'une laideur sans caractère. Cette page naïve est indigne de l'attention de la critique : elle ne mérite que l'oubli.

Le *Triomphe de la mort* et le *Jugement dernier* sont au contraire de véritables poëmes, où le talent s'élève jusqu'au génie. Les trésors d'une imagination inépuisable y éclatent en même temps qu'une austérité magistrale, une puissante volonté

de dire beaucoup et de bien dire. Au point de vue du spectateur vulgaire, l'œuvre, — elle est si loin de nous par la date et par le style ! — abonde en défauts choquants. Elle est singulière, elle est d'une énergie farouche et sans mesure. Mais les peintures du Campo Santo portent tous les signes d'une virilité indomptée; ce sont de sévères créations où triomphent la pensée et la poésie. Andrea Orcagna est un des plus grands peintres du quatorzième siècle, — si ces fresques sont de lui.

Après ce que nous avons dit dans les pages précédentes, ce mot surprendra peut-être. Il ne nous est point permis de ne pas l'écrire. Dans ces graves questions d'art et d'histoire où la critique moderne cherche avant tout la vérité, le lecteur doit çà et là s'attendre à quelque surprise. Une tradition aura beau être vieille de plusieurs siècles, elle peut, en un jour, en une heure, s'écrouler devant la découverte d'un fait nouveau. Hier, les affirmations de Vasari, qui attribue à Andrea Orcagna le *Triomphe de la Mort* et le *Jugement dernier,* ne trouvaient aucun incrédule : il y en a deux aujourd'hui.

Les auteurs du livre intitulé : *A new history of painting in Italy*, MM. Crowe et Cavalcaselle, ont fait observer en 1864 que Ghiberti ne parle pas des peintures d'Orcagna au Campo Santo; que ces fresques présentent, sous le rapport du style, de notables différences avec le tableau authentique d'Andrea, conservé à Santa-Maria Novella; que, par certains détails, elles paraissent se rattacher à l'école de Sienne, et que, tout bien considéré, d'habiles Siennois, les Lorenzetti, par exemple, n'auraient pas été incapables de les peindre. Les deux auteurs expriment d'ailleurs leur pensée avec toute la réserve qui convient : ils n'affirment pas, ils se bornent à poser un point d'interrogation, ils se contentent d'émettre un doute.

La question est grave, et nous n'essayerons pas de la résoudre. Pour enlever à Orcagna une œuvre qui a tant contribué à rendre son nom fameux, des conjectures, si vraisemblables qu'elles soient, ne sauraient suffire; il faudrait des faits positifs ou tout au moins un commencement de preuve. Rien de pareil ne nous est encore apporté par la critique; mais le point douteux doit toutefois être mis à l'étude. Attendons les résultats de l'enquête. Quant à présent, conservons à Orcagna, auteur certain des peintures de la chapelle Strozzi, auteur présumé des fresques du Campo Santo, l'estime que lui méritent ces œuvres viriles. Elles forment le lien entre le style de Giotto et celui du quinzième siècle, et elles ont eu l'honneur de faire rêver Michel-Ange.

Antonio Veneziano n'a pas eu la gloire d'Orcagna; mais son effort est de ceux

dont l'histoire doit tenir compte, car, lui aussi, il a ajouté quelque chose à la manière des giottesques, et il a regardé en avant. Des faits authentiques, très-mélangés de conjectures, composent, quant à présent, sa biographie. Le surnom sous lequel il est connu indique son origine vénitienne; contestée par Baldinucci, elle a été mise hors de doute depuis la découverte d'un document qui constate qu'en 1369, Antonio di Francesco da Venezia travaillait à Sienne aux peintures du dôme. C'est bien là notre Veneziano. Vasari raconte qu'après s'être formé à Florence sous Agnolo Gaddi, Antonio, déjà habile, eut la curiosité de revoir son pays et l'ambition d'y montrer son savoir-faire. Il y aurait été mal accueilli, et il revint bientôt à Florence, où la fortune eut pour lui des chances meilleures.

Vasari énumère ses œuvres, qui, pour la plupart ont péri. C'est à Pise qu'il faut chercher les traces, malheureusement bien altérées, du talent d'Antonio. On peut voir de lui au Campo Santo trois fresques représentant divers épisodes de la vie de San Ranieri. Andrea de Florence avait commencé en 1377 à raconter cette légende; Barnaba avait continué le récit en 1380, Veneziano l'acheva. Il peignit, sur la partie inférieure de la muraille, c'est-à-dire au-dessous des compositions de ses prédécesseurs, le retour de San Ranieri, sa mort et les miracles accomplis par son cadavre. Ces peintures ont été exécutées en 1386 et 1387. Le coloris en est clair, même un peu pâle. Veneziano commence déjà à s'éloigner des giottesques; il cherche surtout la vérité : il la trouve dans les moindres accessoires comme dans le mouvement et la physionomie des personnages qu'il groupe dans ses compositions. Un détail, que l'on n'a pas assez remarqué, nous paraît devoir être mis en lumière. Dans le *Retour de San Ranieri,* les édifices qui occupent le fond de la perspective présentent un cachet tout à fait oriental. N'était-ce pas, sous le pinceau d'Antonio, un ressouvenir des impressions de son enfance et de sa ville natale? Un Vénitien peut tout oublier, excepté les coupoles de Saint-Marc.

Cette recherche de la vérité est plus visible encore dans les attitudes des personnages et dans le caractère des têtes. Les assistants groupés autour de la couche funéraire de San Ranieri, les témoins de ses miracles posthumes, sans avoir cette intimité saisissante que le quinzième siècle a donnée à ses modèles, ont cependant l'intérêt de véritables portraits. On est tenté de croire que Cochin pensait un peu à Antonio Veneziano, lorsque, au retour de sa visite au Campo Santo, il écrivit dans son *Voyage d'Italie* quelques mots que le lecteur a peut-être oubliés. Après avoir déclaré, avec un sans-façon superbe, que le cloître est décoré de peintures anciennes,

« par conséquent mauvaises, » le critique se ravise et il ajoute en note : « A ces premières manières de la peinture ont succédé des manières où il y a sans doute beaucoup plus de goût; mais, à force de chercher le goût et l'air d'aisance, n'a-t-on rien perdu de la vérité et de la variété? Ces bonnes gens, en faisant dans leurs tableaux les portraits de leurs amis, variaient facilement les caractères des têtes. » Oui, ils avaient ce mérite, et beaucoup d'autres encore, « ces bonnes gens » qui s'appelaient Orcagna, Giovanni da Milano, les Lorenzetti et Veneziano.

Après avoir achevé ses travaux à Pise, Antonio revint à Florence. Vasari raconte que ce maître, qui avait toujours aimé passionnément la nature, s'éprit d'un goût très-vif pour les plantes et se mit à distiller des simples, si bien qu'ayant appris les vertus des fleurs et des herbes, il finit par se faire médecin. Au dire de l'inscription placée sur son tombeau, Veneziano aurait rendu, dans sa profession nouvelle, autant de services que dans son premier métier; il savait guérir les corps comme il avait su charmer les âmes. La date de sa mort reste incertaine. Nous refusons de croire qu'il ait vécu assez longtemps pour être le maître de Paolo Uccello : nous ne lui connaissons qu'un élève, Starnina; mais nous sommes assuré qu'Antonio Veneziano a été étudié avec respect par les peintres du commencement du quinzième siècle; nous voyons en lui un prédécesseur de Masaccio et de tous ceux qui comprirent l'irrésistible éloquence de la vérité.

Deux mots suffiront sur Gherardo Starnina ou Starna, car c'est ainsi que son nom est inscrit, sous la date de 1387, au livre de la compagnie des peintres. On croit qu'il est né en 1354 et qu'il est mort en 1408. Le fait saillant de la vie de Starnina, c'est un voyage en Espagne. S'étant quelque peu compromis dans les tumultes provoqués par les *Ciompi* (en 1378), il n'était point fâché de quitter Florence et de se faire oublier.

Céan Bermudez nous apprend, dans son *Diccionario historico,* que le roi de Castille, don Juan I[er], fit à Starnina un chaleureux accueil. Par une fatalité regrettable, il est impossible de trouver en Espagne la moindre trace des peintures que l'artiste florentin a dû exécuter pour le roi ou pour les gentilshommes de la cour. Son séjour en Castille fut d'ailleurs de courte durée. De retour à Florence, Starnina y reprit son pinceau, mais là aussi une mauvaise chance a poursuivi ses œuvres, si bien qu'il ne subsiste presque plus rien de cet artiste, qui avait peint aux Carmes la chapelle de Saint-Jérôme et à Santa-Croce celle des Castellani. En y mettant un peu de bonne volonté, on parvient à découvrir à la voûte de cette chapelle les vestiges

indistincts d'une fresque mal effacée : c'est tout ce qui reste de Starnina. Nous regrettons surtout la perte des peintures de l'église des Carmes. Vasari en fait un grand éloge, et nous devons relever dans sa description un détail significatif : c'est que Starnina avait vêtu à la mode espagnole quelques-uns de ses personnages. Cette recherche du pittoresque, cette substitution de la vérité vue à la vérité rêvée, n'ont rien qui doive surprendre de la part d'un élève de Veneziano. Starnina fut le maître d'un peintre assez secondaire, Antonio Vite da Pistoia, et aussi d'un artiste considérable, Masolino da Panicale, qui inaugura avec Masaccio l'art naturaliste du quinzième siècle. Alors même qu'il n'aurait eu que cet honneur, Starnina garderait sa place dans l'histoire de l'école florentine.

Plus heureux que Starnina, Spinello Aretino a laissé quelque trace de son passage. Vasari, dont l'assertion ne peut être contrôlée, lui prête une longue carrière, — quatre-vingt-douze ans, — et un grand nombre d'œuvres importantes. Comme son surnom l'indique, il était né à Arezzo. Vers 1348, au moment où le style giottesque brillait dans toute sa gloire, Spinello travaillait à Florence avec Jacopo di Casentino. Ce laborieux artiste partagea sa vie entre les principales villes de la Toscane. En 1408, il était à Sienne, et, comme le silence se fait ensuite dans sa biographie, on doit croire qu'il mourut vers cette époque.

Il reste quelques tableaux de Spinello : on les peut voir à la galerie nationale de Londres, à l'académie des beaux-arts de Florence, au musée de Sienne. Mais, si précieuses que soient ces peintures, elles disent peu ce que fut le maître arétin. C'est dans ses grandes décorations murales qu'il faut étudier l'infatigable fresquiste. Nous indiquerons sommairement ses œuvres principales.

Des six fresques que Spinello avait peintes en 1391 au Campo Santo de Pise, il en est trois qui, quoique assez mutilées, sont visibles encore. Le sujet en est emprunté à la vie de saint Éphèse. C'est d'abord la présentation du saint à Dioclétien, ensuite son combat contre les païens de la Sardaigne, enfin son martyre, tragédie à plusieurs scènes, car saint Éphèse était doué d'une vitalité tellement persistante que ses bourreaux, après avoir inutilement essayé de le brûler vif, furent obligés de lui trancher la tête. A l'étudier dans ces peintures, Spinello n'est plus un pur giottesque ; son style se complique d'éléments nouveaux ; il mérite de prendre place, à côté de Veneziano, parmi « ces bonnes gens » qui ont le goût et le sentiment du portrait. Le respect qu'il professe pour la nature fait déjà songer au réalisme du quinzième siècle.

Spinello peignit à la sacristie de San Miniato al Monte, près de Florence, une autre série de fresques qui lui furent inspirées par la légende de saint Benoît. Elles appartiennent aussi à un art assez avancé. Nous n'en voudrions pas d'autre preuve que la composition où il a représenté la mort du saint, en présence d'une foule de religieux dont la douleur s'exprime par les attitudes les plus naturelles. Les têtes de ces moines ont en outre beaucoup de caractère. Nous ne doutons pas que, lorsque, à la fin du siècle suivant, Domenico Ghirlandaio peignit à la Trinité la *Mort de saint François,* il ne se soit souvenu de la fresque de San Miniato. Ainsi la pensée humaine ne se formule pas en un jour; il faut deux ou trois générations pour lui laisser le temps de mûrir : ce que l'aïeul voit passer vaguement à la clarté douteuse du rêve, l'enfant le verra plus tard dans la pleine lumière de midi.

Spinello n'était pas homme à reculer devant les sujets compliqués. Il était déjà fort âgé lorsqu'il peignit au palazzo de Sienne, dans la salle des Priori, l'histoire du pape Alexandre III. Nous ne pouvons décrire cette composition multiple : nous aimons mieux, — la note caractéristique devant de préférence être indiquée, — dire un mot de la fresque dont il décora l'église de Sainte-Marie-des-Anges à Arezzo. En digne contemporain d'Orcagna, Spinello a peint la *Chute de Lucifer et des anges rebelles*. Dans sa donnée générale, la composition rappelle le *Jugement dernier* du Campo Santo. Assis sur son trône et entouré des légions fidèles, le Christ ordonne à saint Michel, le guerrier céleste, de châtier Lucifer. Un peu au-dessous de ce groupe, qui occupe le haut de la fresque, l'archange, armé et cuirassé comme aux jours des grandes batailles, est aux prises avec le dragon à sept têtes. Autour de lui, des anges, porteurs de lances et d'épées, poursuivent les démons subalternes. Le drame s'achève dans la partie inférieure de la fresque : Lucifer vient d'être précipité au fond de l'abîme avec ses compagnons. Vaincu, il a changé de nature : ce n'est plus qu'un monstre hybride où la bestialité se mêle à un restant de forme humaine, fantaisie étrange que Spinello avait inventée pour terrifier les âmes faibles et qui, dit-on, le troubla lui-même. Vasari raconte à ce propos une singulière histoire. A peine Spinello eut-il terminé son œuvre, que cette horrible figure du démon commença à hanter son esprit. Une nuit, la *bestia bruttissima* qu'il avait dessinée et peinte lui apparut dans un rêve. Cette vision était si effrayante que le pauvre artiste en fut frappé au cœur; il mourut peu après dans les accès d'une inguérissable mélancolie, dans les affres de l'épouvante. — Nous n'avons pas à dire notre opinion sur l'authencité de l'aventure; mais, si elle n'est pas vraie, elle est agréablement trouvée.

Pygmalion amoureux de sa statue, Spinello mourant de terreur à la vue du démon qu'il a inventé, n'est-ce pas le même symbole, n'est-ce pas un hommage pareil rendu à la toute-puissance de l'art?

Les maîtres dont nous venons d'apprécier les œuvres ont tous eu ce mérite de s'inspirer du sentiment de Giotto, et de conduire la peinture par une gradation insensible vers les voies nouvelles qui devaient aboutir au style du quinzième siècle. C'est aux murailles du Campo Santo que les meilleurs d'entre eux ont écrit leur pensée et leur rêve; du cimetière de Pise, ils ont su faire un admirable musée. Par leur origine ou par leur éducation, ils appartiennent pour la plupart à l'école florentine. Essayons de compléter le tableau : voyons quel fut, pendant cette seconde moitié du quatorzième siècle, l'état de la peinture dans les autres régions de l'Italie.

Arrêtons-nous d'abord à Sienne. Dans le chapitre précédent, nous avons conduit l'histoire de l'école siennoise jusqu'à la mort des Lorenzetti, vers 1350. Durant les années qui suivirent, on vit cette école perdre un peu de son caractère et se mêler de plus en plus au mouvement des arts en Toscane. Spectacle consolant! ceux que les politiques essayent de diviser se réconcilient dans les pures régions de l'esprit. Les Siennois, les Arétins, les Florentins, se font les uns aux autres de constantes visites, et le Campo Santo de Pise devient comme un terrain neutre où les systèmes se combinent et se fécondent, comme un lieu de rendez-vous où se rencontrent ces étrangers, qui sont des frères.

Le maître que Ghiberti appelle Barna et Vasari Berna représente assez bien l'art siennois de cette période déjà bien moins caractérisée. On raconte qu'après avoir travaillé à Arezzo en 1369, à Sienne et à Cortone, il arriva à San Gemignano, où il peignit la *Passion du Christ* dans une série de fresques qui, quoique mutilées, existent encore. Ces travaux datent de la fin de la vie de Berna, s'il est vrai, comme le rapporte Vasari, que, s'étant laissé choir du haut d'un échafaudage, il mourut à San Gemignano en 1381. Ses fresques furent terminées par son élève Giovanni d'Asciano. Dans le type que Berna donne à ses figures, dans leurs mains fluettes et démesurément allongées, il reste quelque chose des méthodes siennoises; on peut même le rattacher à l'école de Simone di Martino. Il cherche d'ailleurs le sentiment et l'expression. Les fresques de San Gemignano sont célèbres en Italie, et les touristes se détournent volontiers de leur chemin pour aller visiter cette petite ville qui a conservé tout le cachet du temps féodal. Un savant écrivain, M. P. Giudici, a décrit, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* les fresques de Berna, et le curieux retrou-

vera dans les *Arts au moyen âge,* de M. Paul Lacroix, la reproduction d'une de ses compositions les plus estimées, celle qui représente les apôtres endormis pendant que Jésus prie au jardin des Oliviers. Dans ce groupe, le caractère des têtes des trois dormeurs et l'ampleur des draperies justifient les éloges que Ghiberti a donnés à Berna.

Cette petite ville de San Gemignano, qui perdit son autonomie en 1353 pour s'incorporer à la république florentine, paraît avoir été chère aux peintres de Sienne. On retrouve dans l'église la trace du passage d'un fresquiste habile, Bartolo di maestro Fredi. Les documents publiés par M. Milanesi nous apprennent que ce peintre, né à Sienne vers 1350, y est mort en 1410. Il étudia la manière des deux Lorenzetti, et, bien qu'il soit de beaucoup moins sérieux, il peut néanmoins être cité comme un de leurs continuateurs. Les Siennois faisaient grand cas, non-seulement de son talent, mais encore de son intelligence et de son caractère : dans la période comprise entre 1372 et 1401, Bartolo eut quatre fois l'honneur de figurer au nombre des *priori* de la république. Ces fonctions administratives ne le détournèrent point de son œuvre d'artiste. Il travailla au dôme de Volterre, à l'église des Franciscains de Montecalcino, à la salle du conseil à Sienne, enfin il peignit à San Gemignano diverses scènes empruntées à l'Ancien Testament. Elles sont fort endommagées. La manière de Bartolo di maestro Fredi est plus écrite ou du moins plus lisible dans quelques tableaux conservés à l'académie de Sienne : on y reconnaît un imitateur de Pietro Lorenzetti; mais Bartolo est un coloriste très-aventureux : décidément ce n'est pas chez les Siennois du quatorzième siècle qu'il faut chercher le sentiment de l'harmonie.

Le dernier représentant de l'école de Sienne à cette date, c'est Taddeo di Bartolo (1363-1422). Il n'était pas, comme on l'a cru, le fils de Bartolo di maestro Fredi, mais celui d'un simple barbier, Bartolo di Mino. Son talent fut précoce. Nous avons au Louvre un retable d'autel qui porte, avec la signature du maître, la date 1390. Il se compose de trois compartiments représentant la *Vierge et l'enfant Jésus, Saint Gérard et Saint Paul, Saint André et Saint Nicolas.* L'élément siennois et les méthodes des giottesques se mêlent dans ce tableau qui, malgré certains détails délicats, demeure une œuvre assez débile. Ce sont des peintures de cet ordre qui ont pu faire penser que, pendant la seconde moitié du quatorzième siècle, l'art italien avait été pris d'une sorte de somnolence : on ne peut le nier, les défauts de Giotto se retrouvent ici, et toutes ses qualités n'y sont pas.

Mais c'est plutôt comme fresquiste qu'il faut étudier Taddeo di Bartolo. Sa peinture est facile, un peu délayée et courante. Inépuisable producteur, il décora des églises à Pise, à Volterre, à San Gemignano; il a même fait quelque séjour à Gènes, à Padoue et à Pérouse. Ce dernier point est important. Le voyage de Bartolo dans l'Ombrie (1403) ne fut pas sans influence sur le développement de l'école religieuse qui commençait à grandir dans cette partie de l'Italie. On a dit parfois que l'école ombrienne était un rameau de l'école siennoise : Taddeo di Bartolo a été à Pérouse le propagateur un peu affaibli des doctrines qu'il avait puisées dans l'étude des œuvres des Lorenzetti et de ses illustres compatriotes.

Dès la fin du treizième siècle et à l'heure même où Giotto n'était qu'un enfant, certaines villes de l'Ombrie, Gubbio, par exemple, possédaient des peintres ou tout au moins des miniaturistes. Dante rencontre dans le Purgatoire un de ces peintres et lui adresse quelques mots doublement précieux. « N'es-tu pas, lui dit-il, Oderisi, l'honneur de Gubbio, et l'honneur de cet art qu'à Paris on appelle enluminure? » Ce sont là d'intéressantes paroles; elles nous disent que Dante se souvenait de ses visites aux libraires de la rue du Fouarre, et elles ont sauvé de l'oubli le nom d'Oderisi. Il ne reste aucune œuvre de ce miniaturiste. On sait qu'il était à Gubbio en 1264, à Bologne quatre ans après, et l'on croit qu'il mourut à Rome en 1299. C'est là que Giotto a pu le connaître. Vasari prétendait avoir dans son recueil de dessins quelques « reliques » de cet enlumineur. Oderisi a dû exercer une véritable influence dans son pays. L'érudition moderne a retrouvé dans les archives les noms de plusieurs peintres ombriens; mais leurs œuvres nous sont inconnues comme leurs mérites. Nous savons seulement que, pendant le quatorzième siècle, les artistes de Gubbio fabriquaient des vitraux et des mosaïques et préludaient ainsi à cette grande industrie de la faïence, qui a rendu leur ville à jamais fameuse.

Fabriano, Orvieto, Pérouse, toutes les villes de l'Italie centrale ont possédé des peintres; mais ils n'ont pas marqué dans l'histoire, et nous les négligeons.

A en croire le comte Malvasia, l'auteur de la *Felsina pittrice*, une légion de maîtres habiles aurait brillé à Bologne au quatorzième siècle. Les textes nous fournissent en effet une série de noms; nous trouvons aussi dans les églises et à la pinacothèque des œuvres de cette époque; il est visible toutefois que Malvasia a fort exagéré les mérites de ses compatriotes. Vitale, qui travaillait de 1320 à 1345, n'est intéressant que pour les érudits; il avait gardé beaucoup des habitudes du miniaturiste. Maître Simone, celui qu'on appelait « Simone de' Crocifissi »,

avait pour profession, comme son surnom l'indique, de peindre des crucifix. Sa manière est rude et inexpérimentée. Bologne a quelques œuvres de sa main : la plus célèbre est le grand crucifix qu'on voit à San Giacomo Maggiore, et qui est daté de 1370. Simone traitait aussi d'autres sujets. La pinacothèque de Bologne possède de lui un tableau où le Christ mort joue le premier rôle, mais où il est entouré de saints. L'intérêt en est médiocre. Jacopo di Avanzi, dont on ne connaît jusqu'à présent qu'un seul tableau authentique (celui du palais Colonna à Rome), est un maître bolonais de la même époque. Ce Jacopo ne doit pas être confondu avec le peintre qui a signé IACOBVS PAVLI et dont nous avons au Louvre un morceau assez faible, le *Couronnement de la Vierge*. Une composition analogue et le *Christ en croix* se retrouvent au musée de Bologne. Les livres ne disent rien de Jacopo di Paolo, sinon qu'il vivait à la fin du quatorzième siècle. Mais les tableaux dont nous avons parlé ne sont pas faits pour surexciter beaucoup notre curiosité : on en sait toujours assez sur les maîtres d'une aussi mince valeur.

Lippo Dalmasio paraît avoir été le peintre le plus vaillant de cette première école bolonaise. Le comte Malvasia, qui le dit élève de Vitale, en fait presque un grand artiste, et Vasari le regarde comme un *valente uomo*. Il était beaucoup plus jeune que les maîtres que nous venons de citer. Né en 1376, il faisait son testament en 1410, et il a dû vivre quelques années encore. Le savant Michelangelo Gualandi qui, dans un livre indispensable aux touristes, — *Tre giorni in Bologna* (1865), — a décrit avec tant de soin les trésors de sa ville bien-aimée, constate l'existence de plusieurs tableaux de Lippo Dalmasio. Ce sont pour la plupart des madones. Celle de Saint-Dominique est si précieuse qu'elle est, à la mode anglaise, revêtue d'une glace, système excellent, mais désagréable, puisqu'il empêche de voir les peintures. Lippo a peint aussi quelques fresques : la meilleure, qui existe encore au-dessus de la porte de l'église San Procolo, représente la Vierge entre saint Sixte et saint Benoît. Lippo Dalmasio ne se plaît point d'ailleurs aux sujets compliqués. La madone adorant ou allaitant son fils est son motif préféré; mais il enrichit ce thème si simple avec des broderies et des dorures, il a la passion de l'ornement, et ici il semble avoir subi l'influence des peintres siennois. C'était d'ailleurs une âme pure et naïve : il peignait dévotement de dévotes images : c'est lui qui, donnant un exemple que Fra Angelico allait bientôt suivre, avait pour habitude de faire sa prière avant de prendre ses pinceaux.

Comme Bologne, Modène a eu ses peintres; mais le seul dont on ait le droit de

se souvenir, c'est Barnaba de Mutina, celui-là même dont nous avons dit un mot à propos des fresques de l'histoire de San Ranieri au Campo Santo de Pise. Sa biographie est encore très-confuse; nous avons pourtant de Barnaba des œuvres signées, et nous le voyons travailler de 1367 à 1380. C'était un peintre voyageur : il paraît avoir fait un long séjour à Gênes, et c'est là que les Pisans l'allèrent chercher quand ils résolurent de l'employer à la décoration du Campo Santo. Les musées de Berlin et de Francfort possèdent des tableaux de Barnaba de Modène : le plus significatif que nous ayons vu est celui qui fut exposé à Manchester en 1857; il appartenait alors à lord Wensleydale. Dans cette peinture, divisée en quatre compartiments, l'artiste modénais a représenté le *Couronnement de la Vierge,* la *Trinité,* la *Vierge avec deux donateurs,* et le *Christ en croix.* L'œuvre est signée *Barnabas de Mutina pinxit* 1374. C'est une peinture sérieuse et soigneusement détaillée. Mais nous ne la citons ici que pour montrer combien les écoles s'étaient mêlées au quatorzième siècle et quelle influence les derniers giottesques exercèrent les uns sur les autres. Comment saurait-on que cette peinture est due à un maître de Modène si l'auteur n'avait pris la précaution de nous le dire?

Les pratiques florentines se répandirent jusque dans le nord de l'Italie. Venise, que ses constants rapports avec l'Orient semblaient condamner à rester plus longtemps fidèle à l'idéal byzantin, subit elle-même l'influence régnante, car l'art de Giotto était comme un grand courant qui devait partout faire sentir sa puissance. Vasari raconte, nous l'avons dit, que, lorsque Antonio Veneziano revint à Venise, il fut peu compris de ses compatriotes. Le fait est curieux, peut-être est-il inexact. Nous savons, en effet, que dès 1357 un peintre, Lorenzo Veneziano, travaillait à Venise, dans une manière qui, — sans être bien brillante, — se rattache aux procédés toscans. Les dates qu'il a pris soin d'inscrire sur ses tableaux nous permettent de dire qu'en 1372, Lorenzo était encore de ce monde. Ce millésime peut se lire au bas d'une *Madone* conservée au Louvre, dans les salles du musée Campana. L'œuvre a souffert, elle n'est point de premier ordre, mais, dans ses teintes rosées, elle a des fraîcheurs de tons tout-à-fait singulières. Comme les peintures du musée Correr et de l'Académie de Venise, elle prouve que Lorenzo avait entendu parler de la révolution inaugurée par Giotto et continuée par les Gaddi. Quant à Stefano Veneziano, qui appartient à peu près à la même époque (de 1369 à 1384), son style diffère un peu de celui de Lorenzo : nous savons par les inscriptions dont il a signé ses tableaux qu'il était curé de l'église Sainte-Agnès à Venise. Stefano a pu être un

prêtre excellent, mais nous ne sommes pas de sa paroisse et nous avons le droit de dire qu'il a été un peintre secondaire. — Un des meilleurs Vénitiens de cette école encore hésitante est Niccolo ou Niccoletto Semitecolo. Sa vie paraît avoir été longue. L'Académie possède de sa main une peinture de 1351, et la *Vierge* du musée Correr est datée de 1400.

On ne doit point être surpris de trouver des giottesques à Padoue. Giotto y avait laissé aux murailles de l'Arena des fresques dont l'éloquence ne pouvait manquer d'être comprise. Les plus célèbres Padouans sont Guariento qui, en 1365, décora à Venise la salle du Grand Conseil, et Altichiero, dont la biographie et les œuvres ont donné lieu à tant de questions confuses. MM. Crowe et Cavalcaselle se sont attaqués, avec leur sagacité ordinaire, à l'examen du problème, mais les doutes sont encore loin d'être résolus. La critique a le droit d'être plus affirmative en ce qui concerne Giusto. Celui-ci est un pur Florentin. Il appartenait à la famille des Menabuoi, et il fut très-vraisemblablement l'élève et l'ami d'Agnolo Gaddi. Il travaillait dès 1363. Ce n'est qu'aux dernières années du quatorzième siècle qu'il vint se fixer à Padoue. Le seigneur de la ville, François de Carrare, s'était déclaré son protecteur. Il mourut en 1400. Les œuvres de Giusto sont extrêmement rares. Nous avons vu à Manchester, en 1857, la plus significative de ses peintures. Elle faisait partie de la collection du prince Albert, et elle est aujourd'hui à la galerie nationale de Londres. Ce triptyque, — le *Couronnement de la Vierge,* — porte le nom de l'artiste et la date 1367. Le style en est encore fort naïf, mais la couleur n'est pas sans charme.

A l'heure même où Giusto vivait à Padoue et y faisait prévaloir les doctrines des maîtres toscans, un autre Florentin, Cennino Cennini, était venu le rejoindre. Il se fit Padouan; il se maria dans sa cité d'adoption et y mourut, en plein quinzième siècle, à une date qui n'est point connue. On suppose qu'il est né vers 1372, et l'on sait qu'il passa douze ans dans l'atelier d'Agnolo Gaddi. Il ne reste de sa main aucune œuvre authentique, et, s'il a droit de figurer dans cette histoire, c'est moins comme peintre qu'à titre d'écrivain. A ce point de vue, Cennini est un véritable personnage. Le livre qu'il nous a laissé vaut autant et plus peut-être qu'un tableau. Ce n'est qu'un traité de peinture, écrit par un fidèle disciple de Gaddi, c'est-à-dire par le dernier giottesque : le manuscrit de Cennini était, au temps de Vasari, entre les mains de l'orfévre Giuliano. Publié d'abord à Rome par Giuseppe Tambroni (1821), le précieux ouvrage a été récemment réimprimé et traduit : la

meilleure édition est celle que MM. Milanesi ont donnée à Florence en 1859, sous ce titre : *Il Libro dell' Arte.*

Qu'y a-t-il dans ce livre, le premier sans doute que la peinture ait inspiré à l'Italie? Rien pour les esprits amoureux de l'esthétique; de véritables trésors pour les curieux à qui il importe de savoir quelles étaient les méthodes des grands artistes du quatorzième siècle, et particulièrement des successeurs de Giotto. Cennini nous en apprend beaucoup sur les peintres de son temps. Il ne discute pas, il ne se lance point à la poursuite de l'idéal; il ne songe ni à l'histoire ni à la théorie; il décrit naïvement des procédés, il compose un recueil de recettes. Il dit comment se fabriquent les couleurs, comment se préparent les papiers diversement teintés, les panneaux et les fonds d'or; il enseigne la peinture à fresque, la peinture *a tempera,* et même la peinture à l'huile, dont une erreur, qui hier encore était répétée, veut faire une invention du quinzième siècle.

A qui sait le lire, le manuscrit de Cennini apporte des révélations sans fin. C'est comme un grand siècle qu'on voit apparaître et revivre; on pénètre dans l'atelier de Giotto, on assiste à l'élaboration, longtemps mystérieuse, de ses fresques et de ses tableaux. Et puis ce sont çà et là des mots simples et profonds, des réflexions qui, en deux lignes, résument toute une doctrine. « Tu dois, dit Cennini à son élève, dessiner d'après les maîtres, mais tu dois bien plus encore, et constamment, dessiner d'après nature. » On voit ici la révolution inaugurée par Giotto se continuer jusqu'à la fin du quatorzième siècle et s'élever à la hauteur d'une théorie. Et quelle juste notion de la dignité de l'art et de ses légitimes exigences! La peinture ne veut pas être courtisée en passant, elle réclame toutes les forces, toute l'intelligence de l'artiste. « Ta vie, dit Cennini à son disciple, doit être réglée comme si tu étudiais la théologie, la philosophie ou toute autre science. »

Ce principe, c'est celui qu'avaient mis en pratique les maîtres du quatorzième siècle. Excepté le grand rieur Buffalmacco, qui eut parfois des gaietés exagérées, tous furent sérieux. Au talent, beaucoup joignirent le caractère. Ils s'étaient fait un rôle dans l'État. Les magistrats n'avaient garde d'entreprendre un travail important sans prendre au préalable l'avis des meilleurs peintres de la ville : ils leur confiaient des missions délicates. Simone di Martino allait inspecter les domaines municipaux. Bartolo di maestro Fredi fut l'un des *priori* de la république; Starnina se mêlait aux discordes civiles, et, lorsqu'il peignait aux murailles du Bargello l'infamante effigie du duc d'Athènes, Giottino se faisait l'exécuteur des hautes justices

populaires. Une certaine culture de l'esprit se combinait chez eux avec des ignorances d'enfant. S'ils écrivaient, — et beaucoup d'entre eux eussent été fort empêchés de le faire, — ils ajoutaient à l'orthographe capricieuse du quatorzième siècle les fantaisies les plus imprévues; mais ils savaient par cœur les sonnets de Pétrarque, et, lorsqu'on leur disait un conte de Boccace, ils y prenaient un plaisir extrême. C'est l'art surtout qui les charmait. Initiés dès leur première enfance au maniement du pinceau, ils n'ignoraient rien des choses de la peinture. Cennino Cennini les a vus au travail, et il nous les montre décorant les églises et les chapelles. Alors même que leurs œuvres auraient péri, son livre suffirait pour nous faire aimer ces bons ouvriers qui, s'étant levés de grand matin, avaient au fond du cœur la pure ivresse du commencement, les vivifiantes fraîcheurs de l'aurore.



Fragment du tableau d'Orcagna,
à l'église de Santa Maria Novella à Florence. (V. page 54.)

V.

FRA ANGELICO.



ENNINO Cennini termine par une prière le livre si naïf et si précieux dans lequel il a résumé les connaissances de l'artiste à la fin du quatorzième siècle. Après avoir enseigné tous les secrets du métier, tel que l'avaient pratiqué les giottesques, il s'adresse à la madone et aux saints; il invoque leur protection, nonseulement pour lui-même, mais pour le disciple inconnu qui cherchera dans son livre la loi de l'art et ses méthodes. De pareilles mœurs sont bien loin de nos habitudes littéraires. Elles étaient conformes à l'esprit du temps; elles achèvent de préciser le caractère de ces peintres qui, laissant toujours paraître dans leurs tableaux un coin du ciel, avaient grand soin de le revêtir d'or, pour exprimer que leur pensée, franchissant la voûte bleue où s'arrête l'œil vulgaire, habitait les régions sereines du monde surnaturel.

Ils croyaient avoir charge d'âmes. Au préambule de leurs statuts, les peintres de Sienne posent ce principe qu'ils ont reçu mission d'enseigner la vérité et que leurs œuvres doivent être la leçon des illettrés. Pour quelques-uns des artistes d'alors, l'idéal consiste à maintenir l'art dans les voies religieuses, à le faire servir au triomphe de l'idée chrétienne. Si, au *Libro dell' Arte* de Cennino Cennini, la prière n'occupe qu'une demi-page, elle remplit du premier jusqu'au dernier jour la vie de Fra Giovanni da Fiesole, ce peintre qui fut presque un saint et auquel ses contemporains donnèrent le surnom de Fra Angelico, comme s'ils avaient voulu dire que le bon religieux s'était acquis dans la peinture une place

pareille à celle qu'avait occupée dans la théologie le *Docteur angélique*, saint Thomas d'Aquin.

Fra Giovanni da Fiesole ne se nommait point Giovanni, et il n'était pas de Fiesole. Les textes authentiques l'appellent Guido ou Guido di Pietro, en ajoutant à son nom le nom de son père. Enfant de la forte race toscane, il naquit en 1387 au bourg de Vicchio, dans la province de Mugello, non loin du village de Vespignano, où, plus d'un siècle auparavant, Giotto était venu au monde. Des commencements du jeune artiste on ne sait rien, sinon ce qu'en rapporte Vasari, c'est-à-dire que son père aurait été assez riche pour lui faire dans la vie une situation honorable et libre; mais, le sentiment religieux s'étant éveillé chez lui dès ses premières années, Guido préféra aux joies mondaines les austères délices de la pauvreté et de la dépendance. A vingt ans (1407), il entra avec son frère Benedetto chez les Dominicains de Fiesole. C'est alors que, changeant le nom qu'il portait dans le siècle, il prit celui de Giovanni. L'année suivante, il revêtit l'habit blanc et noir et prononça ses vœux : dès lors le jeune moine fut perdu pour le monde, mais il ne fut pas perdu pour l'art, et la recherche de l'idéal devint, avec l'œuvre de son salut, le soin constant de sa vie.

Il est vraisemblable que Fra Giovanni comptait déjà parmi les artistes lorsqu'il entra chez les Dominicains. L'étude de l'art était alors le souci des premières années, et, si l'histoire de l'école italienne nous montre de si précoces débuts, c'est parce qu'on avait pour habitude de fréquenter dès l'enfance l'atelier du maître. On ne dit pas comment Fra Giovanni s'était formé. Baldinucci le croit élève de Starnina, et, comme ce dernier n'est mort qu'en 1408, le jeune peintre a pu, en effet, travailler sous le vieux Florentin. Mais, les fresques de Starnina ayant péri, nous ne sommes pas en mesure de contrôler l'assertion de Baldinucci. Dans tous les cas, les origines du talent de Fra Angelico doivent être cherchées du côté de ce groupe qui avait pour chef Antonio Veneziano; elles peuvent même être reconnues dans un maître déjà mort au moment où Fra Angelico venait au monde, dans Orcagna. Lorsque l'on compare le type des figures du bon moine avec le grand tableau et la fresque d'Orcagna à Santa Maria Novella, on voit que c'est là, et non ailleurs, qu'il a trouvé son point de départ et la loi de son idéal. Fra Angelico, qui devait tout adoucir, n'a pas sans doute la forte austérité du maître redoutable; mais c'est dans son œuvre qu'il a pris le type de ses anges et de ses bienheureux. Orcagna lui-même devait beaucoup à Giotto. Si l'on avait la curiosité de placer les uns à

côté des autres trois anges empruntés aux œuvres des trois maîtres, on verrait quel lien fraternel les unit, avec cette réserve toutefois que, chez Fra Angelico, tout incline à la douceur mystique, à la sérénité rêveuse ou attendrie.

Angelico trouva d'ailleurs chez les Dominicains de Fiesole l'occasion de mener à fin ses études d'art. Il y avait alors dans cette calme retraite des miniaturistes dont l'histoire n'a pas retenu les noms, mains habiles autant que patientes qui enluminaient dévotement les livres de chœur et les missels. Giovanni les vit travailler, il fit comme eux et bientôt il les dépassa. L'examen que nous aurons à faire de son œuvre montrera que, même en agrandissant le cadre de ses tableaux, Fra Angelico resta toujours fidèle aux enseignements des miniaturistes.

Mais, si désireux que fût le jeune Dominicain de demeurer oublié dans la silencieuse maison de Fiesole, les événements extérieurs l'obligèrent d'en sortir, et, par une fatalité dont son talent n'eut point à se plaindre, l'entraînèrent loin de la Toscane et lui révélèrent les créations d'un art, sinon nouveau, du moins un peu différent de celui qu'il avait jusqu'alors pratiqué.

Il est bon de rappeler qu'à l'heure où Fra Angelico commençait la vie, le monde catholique, gouverné par deux papes, hésitait entre Grégoire XII et Benoît XIII. Cette situation, déjà anomale, se compliqua lorsque le concile de Pise, qui cependant croyait bien faire, s'avisa de déposer les deux pontifes et de nommer Alexandre V à leur place (1409). Le succès de ce coup d'État fut médiocre; car dès lors, au lieu de deux papes, l'Église en eut trois.

En ce violent conflit, qui fut l'un des événements les plus importants du quinzième siècle, les petites républiques italiennes, les municipalités, les ordres religieux, les familles et même les consciences individuelles furent en proie à de terribles perplexités et se divisèrent. C'est à ce propos que les Dominicains de Fiesole et la seigneurie de Florence cessèrent d'être d'accord. La république se prononça en faveur d'Alexandre V; les religieux demeurèrent attachés à Grégoire XII. Cette fidélité ne fut pas du goût du gouvernement florentin; bientôt en butte à une sorte de persécution ou du moins à des menaces, les moines prirent le parti de s'y soustraire par l'exil. Ils abandonnèrent la Toscane et se retirèrent à Foligno.

L'art siennois, nous l'avons remarqué, s'était déjà répandu dans les principales villes de l'Ombrie. Peut-être Fra Angelico trouva-t-il dans sa résidence nouvelle quelques traces de cet art religieux dont on a fait honneur à l'école ombrienne. Il est vraisemblable qu'il dut à son séjour forcé à Foligno d'échapper aux in-

fluences qui déjà modifiaient les aspirations de l'école florentine, car Ghiberti et les autres sculpteurs commençaient à chercher les attitudes mouvementées, l'accent extérieur, la vie en relief. Grâce aux excursions fréquentes qu'il dut faire à Assise, Fra Giovanni se maintint dans les données d'un art plus contemplatif et plus traditionnel. C'est alors qu'il produisit ses premières œuvres. Quelles sont-elles? on ne peut le dire exactement, car l'artiste n'eut jamais pour habitude de dater ses peintures, et aucun texte authentique ne peut ici fixer nos hésitations. Le P. Marchese, qui, dans ses *Mémoires sur les artistes dominicains,* a consacré à Fra Angelico une notice excellente, croit pouvoir faire remonter à cette époque une *Madone* conservée encore aujourd'hui à Saint-Dominique de Pérouse; peut-être peignit-il aussi quelques autres tableaux pour les églises du voisinage; mais, une épidémie étant venue ravager les campagnes de l'Ombrie, les Dominicains reprirent le bâton de voyage et se réfugièrent à Cortone (1414). C'était rentrer en Toscane et se rapprocher de Florence, où l'art, précisant tous les jours ses hardiesses, préparait son affranchissement définitif.

A Cortone, Fra Angelico se débarrassa tout à fait des hésitations du début, et l'on vit bientôt le patient miniaturiste des premières heures aborder courageusement la peinture monumentale par excellence, — la fresque. Sur le tympan de la porte de l'église des Frères prêcheurs, il peignit une Vierge avec l'Enfant Jésus, devant lesquels saint Pierre et saint Dominique se tiennent en adoration. L'œuvre existe encore; mais, exposée depuis plus de quatre cents ans aux ardeurs du soleil, aux intempéries des saisons mauvaises, ce n'est plus qu'un souvenir presque effacé. Elle permet de dire toutefois que, dès cette époque, le bon religieux sut, en sa manière élargie, ajouter à la précision délicate de ses premiers travaux une fermeté de main, une sérénité de sentiment qui ont à jamais assuré la gloire de son nom.

Le séjour de Fra Angelico à Cortone ne fut pas de longue durée. En 1418, le groupe errant des Dominicains, réconcilié avec les Florentins, rentrait à Fiesole; mais Angelico changeait d'horizon sans changer de rêve. A peine installé dans son ancienne cellule, il reprit son pinceau et recommença à peindre, soit pour son couvent, soit pour d'autres corporations religieuses, ou même pour les riches particuliers. Seulement, si l'on voulait avoir une œuvre de la main de Fra Angelico, il fallait d'abord obtenir l'agrément du prieur; car, strictement attaché à toutes les observances de son ordre, il était d'une soumission exemplaire, et il n'entre-

prenait rien qu'il n'eût été autorisé à le faire. Plusieurs fresques et trois tableaux ornèrent bientôt le couvent de Fiesole : les fresques y sont encore, mais endommagées par des restaurations barbares; deux des tableaux ont malheureusement été vendus par les moines; le troisième est au Louvre. C'est le *Couronnement de la Vierge,* une œuvre délicate et rare, que nul n'a le droit d'ignorer, et dont nous donnons ici la gravure.

Le *Couronnement de la Vierge* a inspiré à Vasari les meilleures lignes qu'il ait écrites sur Fra Angelico. « Fra Giovanni, dit-il, s'est surpassé lui-même et a fait voir sa force et toute son intelligence de l'art dans un tableau... où est représenté Jésus-Christ couronnant Notre-Dame au milieu d'un chœur d'anges et d'une multitude infinie de saints et de saintes, en si grand nombre, si variés par les attitudes et les airs de tête, qu'on éprouve un plaisir et une douceur incroyables à les regarder. Il semble que les esprits bienheureux ne peuvent être autrement dans le ciel, ou, pour mieux dire, qu'ils ne le pourraient pas, s'ils avaient un corps; car non-seulement tous les saints et toutes les saintes qu'on voit dans ce tableau sont vivants et d'une physionomie délicate et douce; mais il semble que le coloris tout entier soit de la main d'un saint ou d'un ange, pareil à ceux qui y sont représentés. Aussi est-ce avec grande raison que ce bon religieux a toujours été appelé Fra Giovanni Angelico. Dans la *predella,* les sujets empruntés à la vie de Notre-Dame et de saint Dominique sont également divins dans leur genre; et, pour moi, je peux affirmer avec vérité que je ne vois jamais cette œuvre sans qu'elle me paraisse chose nouvelle; et, lorsque je la quitte, je n'en suis jamais rassasié. »

Ce témoignage est précieux, en ce qu'il nous montre un ami de Michel-Ange, un Florentin de la période violente, un décorateur de la décadence, encore ému de la grâce mystique de Fra Angelico et touché de sa vision charmante. Comment, après tant d'années, ne le serions-nous pas nous-même, sinon par les qualités religieuses de l'œuvre, du moins par les mérites de sentiment et d'exécution qu'elle garde éternellement? Fra Giovanni est l'homme d'un temps où le génie italien hésite encore et cherche en tâtonnant les chemins de l'idéal; dessinateur d'instinct et non de science, il a, sur la forme humaine et sur la perspective, des ignorances touchantes; coloriste hasardeux, il peint un vaste panneau comme il aurait enluminé le vélin d'un manuscrit; il connaît mal la loi des valeurs; il ne subordonne pas, selon leur intérêt relatif, les éléments dont il dispose. L'ornement brodé d'une chasuble le préoccupe autant que le visage d'un dieu; mais il est, dans ses

candeurs inexpérimentées, si simple, si pur, si sincère; sa douce fantaisie habite des régions si sereines, les physionomies de ses personnages sont si vraies et si diversement individuelles; ses anges, ces beaux anges qui ravissaient le cœur de Vasari, sont si bien les créations entrevues dans l'extase, qu'il est impossible de ne pas s'arrêter charmé, sinon convaincu, devant la représentation, à la fois pompeuse et familière, qu'il nous a donnée de la cour céleste en un jour de joie et de triomphe.

Ainsi que l'a dit W. Auguste Schlegel dans l'écrit qu'il a consacré au *Couronnement de la Vierge,* la composition, symétrique et savamment rhythmée, annonce dès l'abord au spectateur « qu'il assiste à un acte solennel ». Les principales figures, étudiées une à une, ajoutent beaucoup à l'effet sévère de l'ensemble. Le Christ, sans jeunesse et sans beauté, peut-être parce qu'il garde dans sa gloire la trace de ses souffrances passées, tient une riche couronne d'orfévrerie qu'il va poser, avec la plus attentive tendresse, sur la tête de sa mère. La Vierge, agenouillée devant lui, se penche à demi et croise sur son sein, chastement atténué, ses petites mains délicates. Fra Angelico l'a faite très-jeune, — elle n'a pas quinze ans, — et toute charmante, non-seulement d'expression, mais de galbe, sous le voile transparent qui la couvre sans la cacher et qui laisse voir l'artifice, coquettement austère, de sa blonde chevelure tressée. Les vingt-quatre anges, dont le groupe central est entouré, et qui, célestes musiciens, chantent, jouent de la viole ou soufflent dans de longues trompettes; les saints et les saintes prosternés au pied du trône, ne révèlent pas une inspiration moins heureuse. Ils n'ont point la pure beauté italienne; les anges surtout, trop strictement enveloppés dans leurs robes empourprées ou couleur de flamme, sont un peu courts et manquent de sveltesse; mais leurs visages sont radieux : ils ont, à défaut de l'idéal, que Florence cherchait encore, l'expression, le caractère, la candeur persuasive et sereine. Heureux l'artiste qui, ayant eu des visions si douces, a pu les raconter ainsi et dire en montrant son tableau à ses amis : « Voilà mon rêve, agenouillez-vous ! »

Examinée au point de vue de la critique moderne, et jugée à la mesure de l'art éternel, cette œuvre, si délicate et si vénérable, soulèverait plus d'une objection. Auguste Schlegel, qui d'ailleurs l'admire comme il convient, a pris soin de noter quelques-uns de ses défauts. Il nous suffira d'indiquer que toutes les observations qu'on peut faire à propos du *Couronnement de la Vierge* se résument en une seule, à savoir, que ce tableau est une miniature démesurée. Le système de la colo-



1387 FRA ANGELICO 1455

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

(Musée du Louvre)

ration générale, un peu trop vantée par Vasari, le montre bien. Même en tenant compte des dégradations que le temps lui a fait subir, la peinture de Fra Angelico n'est pas et n'a jamais été complétement harmonieuse. Ce qu'on y voit d'abord, c'est du bleu abondamment prodigué sur un fond d'or. Nul doute que, par l'emploi raisonné de cette dominante, l'artiste n'ait voulu parler de loin au spectateur, l'entraîner dans les sphères extramondaines et lui montrer le ciel ouvert. Nous savons d'ailleurs que le bleu fut la couleur favorite de Fra Angelico. Vasari nous parle d'une madone qu'il avait peinte pour la Chartreuse de Florence, et il ajoute qu'elle était « *fatta con azzuri oltramarini bellissimi* ». Nous n'avons aucune raison de proscrire l'outremer, mais nous croyons que, comme les autres, cette couleur doit être employée avec mesure et selon la loi d'une proportion harmonique. Ici, Fra Angelico s'est trop souvenu de son premier métier de miniaturiste. Lorsque l'enlumineur associe des tons francs dans le champ limité d'une vignette, l'œil ne souffre pas trop de cette juxtaposition, car, en embrassant aisément l'œuvre réduite, il se charge de faire lui-même l'harmonie et de réconcilier les colorations opposées; mais, si une semblable association de couleurs vives se produit dans une vaste peinture, il n'est plus possible au regard le plus complaisant de fondre les contraires et de rompre les dissonances. Les coloristes le savent bien : la solution de ces beaux problèmes de musique pittoresque ne dépend pas seulement de la qualité des tons, mais aussi de l'importance relative de l'espace qu'ils occupent.

Fra Angelico a naïvement méconnu cette loi que Venise, silencieuse encore, n'avait pas promulguée. On nous permettra donc de dire qu'il y a dans le *Couronnement de la Vierge* des tonalités trop franches, des teintes plates et dures qui impressionnent désagréablement le regard. L'abus des ors n'est pas moins regrettable : l'emploi exagéré de la dorure a pour résultat d'amoindrir singulièrement la valeur lumineuse des têtes; enfin les accessoires trop multipliés, les ornements de toutes sortes, les orfévreries qui abondent dans ce tableau, diminuent la grande impression de l'ensemble : c'est un malheur assurément, car, si l'harmonie n'est pas dans le ciel, où donc sera-t-elle?

Cette œuvre importante, dont nous avons voulu signaler les défauts, mais qui n'en conserve pas moins beaucoup de charme et de valeur, se complète très-heureusement par une *predella* dont nous devons dire un mot. Au centre est le Christ ressuscité et sortant à demi du tombeau en présence de la Vierge et de saint Jean qui le contemplent en pleurant. Les six autres compartiments représentent la

Vision du pape Innocent III, l'*Apparition de saint Pierre et de saint Paul à saint Dominique,* la *Résurrection du neveu du cardinal Stefano, saint Dominique remettant un livre à un envoyé des Albigeois,* les *Dominicains servis par des anges,* et enfin la *Mort du Saint.* Ce sont autant de miniatures charmantes, bien que la coloration en soit, çà et là, un peu trop vive. La naïveté de l'invention s'y concilie avec un procédé de travail déjà habile : c'est encore de l'enluminure; mais jamais elle ne fut mieux comprise et plus délicatement traitée.

Le *Couronnement de la Vierge* n'est pas la seule peinture que le pieux artiste ait exécutée pendant son séjour à Fiesole. Sa main laborieuse ne se lassa pas, et les églises des couvents voisins eurent de lui des œuvres également soignées et presque aussi applaudies. Au nombre des tableaux qu'il acheva alors, on peut citer une série de trente-cinq petits panneaux qui racontent la vie de Jésus-Christ. Originairement placées à l'Annunziata, ces peintures sont aujourd'hui conservées à l'académie des beaux-arts de Florence. Elles nous permettent de constater d'abord à quel point Fra Angelico était resté fidèle aux traditions giottesques. Elles sont en outre curieuses en ce qu'elles sont loin d'avoir la même valeur d'art. Ici le dessin a une fierté magistrale, une correction pleine de sérénité et de grandeur; là, les gaucheries abondent, l'inexpérience s'accentue, et certains détails, — les mains et les pieds par exemple, — accusent un pinceau presque barbare. Dans le tableau du *Massacre des innocents,* les enfants égorgés par les soldats d'Hérode ressemblent à des figurines grossièrement taillées dans le bois par le couteau naïf d'un ignorant. D'autres compositions présentent des fautes également impardonnables. Vasari ne pouvait manquer d'être frappé de ces imperfections, et il cherche à faire excuser Fra Angelico en disant qu'il ne revenait jamais sur sa première pensée. « Il avait pour coutume, écrit-il, de ne jamais retoucher ou corriger ses peintures et de les laisser telles qu'elles étaient venues au premier coup, estimant qu'elles étaient ainsi par la volonté de Dieu. » Il y aurait beaucoup à dire sur le raisonnement que Vasari prête à l'artiste dominicain : il ne faudrait pas ainsi justifier toutes les fautes, amnistier toutes les paresses; mais le P. Marchese, et après lui M. E. Cartier, dans le livre intitulé *Vie de Fra Angelico de Fiesole,* expliquent par des raisons meilleures les prétendues défaillances de son pinceau. Fra Angelico, nous l'avons dit, avait un frère, Fra Benedetto, qui, lui aussi, pratiquait la peinture et qui a enluminé un grand nombre de manuscrits. Les deux frères ont souvent travaillé ensemble : de là l'inégalité de l'œuvre commune et les fautes qu'on y remarque. Lorsque les pein-

tures attribuées à Fra Angelico sont d'un dessin pauvre et hésitant, c'est Benedetto qui les a faites. « Les personnages, dit M. Cartier, sont ordinairement courts et mal posés; les têtes en sont trop fortes, et les extrémités mal jointes; les pieds surtout sont souvent disgracieux. » Prenons note de cette révélation, et ajoutons, pour en finir avec lui, que Fra Benedetto, religieux estimable, mais peintre très-secondaire, mourut à Florence en 1448.

La réputation de Fra Angelico avait franchi depuis longtemps les murailles de son monastère, et ses œuvres étaient hautement prisées. En 1432, il avait peint une *Annonciation* pour les pères Servites de Brescia. Une des plus riches corporations de Florence, celle des *Linaiuoli*, ou des marchands de lin, demanda en 1433 à Fra Angelico un vaste retable, peinture justement fameuse, qui fut payée cent quatre-vingt-dix florins d'or, et dont le musée des Offices a hérité. La Vierge, assise sur un trône, tient le *bambino* sur ses genoux : douze petits anges les entourent et jouent de divers instruments. Le tableau a la forme d'un triptyque : les volets, peints de chaque côté, sont décorés des figures de quatre saints. C'est un morceau exquis, et l'on a justement remarqué qu'en dessinant les anges placés autour du groupe principal, l'artiste semble s'être souvenu du grand style d'Orcagna.

La vie de Fra Angelico ne devait pas cependant s'écouler tout entière au couvent de Fiesole. Dès 1435, les Dominicains avaient obtenu du gouvernement florentin la petite église de Saint-Georges, et quelques-uns d'entre eux s'y étaient établis. L'année suivante, ils prirent possession, en vertu d'une bulle d'Eugène IV, du couvent de Saint-Marc; mais, l'édifice étant en mauvais état, Cosme de Médicis le fit reconstruire (1437). Fra Angelico n'attendit pas que les travaux fussent terminés pour se mettre à l'œuvre. Les fresques du couvent de Saint-Marc mériteraient à elles seules tout un chapitre. C'est au P. Marchese qu'il faut demander la description des peintures dont l'artiste décora cette calme retraite. Fra Angelico, alors dans la force de son talent, consacra près de huit années à retracer sur les blanches murailles du cloître les plus touchantes pages du poëme évangélique, et jamais peut-être son tendre génie ne se montra plus ému du drame qu'il racontait.

Un écrivain qui, doué d'une double aptitude, était mieux que tout autre en mesure d'apprécier les fresques du couvent de Saint-Marc, M. Henri Delaborde, a étudié, avec la plume du critique, avec le pinceau de l'aquarelliste, les peintures de Fra Angelico. Cet examen, deux fois attentif, n'a pu être accompli sans donner lieu à des observations d'une justesse frappante. « Fra Angelico, écrit l'auteur des *Études*

sur les Beaux-Arts, n'eut qu'une méthode et demeura jusqu'à la fin de sa vie fidèle aux convictions de sa jeunesse; mais, dans l'exécution de peintures murales, cette méthode devait se modifier quelque peu en raison même des lois du travail, et les fresques du maître, tout en rappelant ses œuvres précédentes pour le fond des intentions et le style, sont touchées d'une main plus énergique et avec une sûreté de pratique plus évidente. »

A l'appui de ce commentaire, nous reproduisons, d'après une aquarelle que M. H. Delaborde a bien voulu communiquer à l'éditeur de ce livre, une des fresques de Fra Angelico, celle qui, placée sur le mur du corridor, représente la *Vierge entourée des saints protecteurs du couvent de Saint-Marc.* Au centre de la composition, la Vierge est assise sous une arcature en plein cintre décorée de colonnes cannelées, dont le style trahit déjà un retour vers l'architecture de l'antiquité. L'enfant Jésus est sur ses genoux. Aux deux côtés de ce groupe sont rangés, à droite saint Paul, le dominicain saint Pierre de Vérone, saint Laurent et saint Thomas d'Aquin; à gauche saint Marc, saint Dominique tenant à la main une branche de lis, et les deux jeunes martyrs, saint Côme et saint Damien, que Fra Angelico a classés parmi les protecteurs du couvent, pour complaire à Cosme de Médicis qui professait envers eux une dévotion particulière. Le défaut de cette fresque, c'est, comme dans les tableaux de Fra Angelico, une sorte d'indifférence pour le coloris, un emploi hasardeux de tons sans affinité les uns avec les autres. Mais ce défaut est racheté par les qualités ordinaires du maître, la sobriété de l'exécution, la simplicité des attitudes, et l'expression des têtes, qui sont pleines de ferveur religieuse et pour ainsi dire caressées par un rayon venu d'en haut.

Une dernière consécration manquait à la gloire de Fra Angelico. Le pape Eugène IV lui permit de la mériter en l'appelant à Rome, vers 1445, pour décorer les nouvelles chapelles du Vatican. C'est alors qu'au rapport de Vasari, le saint père aurait eu la pensée de confier à l'artiste l'archevêché de Florence; mais la critique moderne a corrigé l'erreur du biographe, en montrant que le pape s'était borné à consulter le peintre sur le choix qu'il avait à faire pour remplacer l'archevêque Zabarella. Quoi qu'il en soit, Fra Angelico demeura à Rome. Aimé de Nicolas V, comme il l'avait été d'Eugène IV, il peignit au Vatican deux admirables chapelles. L'une, qu'on désignait autrefois sous le nom de chapelle du Saint-Sacrement, a disparu lors de la construction de l'escalier de la Sixtine; l'autre existe encore : c'est la chapelle de Nicolas V. L'artiste y a représenté l'histoire de saint Étienne et



FRA ANGELICO

LA MADONE ENTOURÉE DES SAINTS PROTECTEURS DE L'ORDRE DE SAINT DOMINIQUE

de saint Laurent. Ces compositions sont comme de grandes aquarelles, un peu pâles çà et là, mais d'une délicatesse extrême. Le pinceau effleure les figures, sans en creuser profondément le caractère; les têtes sont inondées d'une lumière idéale; Fra Angelico n'a pas besoin d'ombre pour modeler un visage et en accuser doucement le relief.

A l'heure même où le moine dominicain exécutait pour le pape ce noble travail, il dut l'interrompre un instant pour concourir à la décoration du dôme d'Orvieto (1447). En trois mois, il y peignit, avec le concours de son élève Benozzo Gozzoli, une vaste composition représentant le *Jugement dernier*. Toutefois il n'acheva pas son œuvre, et le soin de la terminer fut plus tard confié à un artiste qui appartenait à une autre école, Luca Signorelli.

Le sujet, éminemment catholique, du *Jugement dernier* avait tenté le courage des plus grands maîtres du quatorzième siècle. Orcagna s'y était essayé comme Giotto; l'on sait de quelle terrible manière il avait chanté son *Dies iræ*. Au quinzième siècle, le motif fut repris par les artistes de la génération nouvelle. Fra Angelico, qui était, à tant d'égards, un homme du passé, le traita plusieurs fois, et il semble que le redoutable thème était devenu une des plus constantes préoccupations de son esprit. Il a terminé par un *Jugement dernier* la série des panneaux relatifs à la *Vie de Jésus-Christ* : l'académie des beaux-arts de Florence en possède un autre qui avait été exécuté pour l'église des Camaldules et qui est au nombre de ses œuvres les plus admirées. Celui de la galerie Corsini est également célèbre; nous venons de rappeler enfin la composition inachevée du dôme d'Orvieto. Fra Angelico a peint aussi un *Jugement dernier*, qui a fait partie de la collection du cardinal Fesch. Il est aujourd'hui chez lord Ward, à Dudley-House, et nous avons pu le voir en 1857 à l'exposition de Manchester : nous n'en dirons qu'un mot, bien que l'œuvre soit tout à fait caractéristique. Tous ces *Jugements* de Fra Angelico se ressemblent un peu; les variations sont plus ou moins nouvelles, mais, toujours, le motif principal est emprunté à Orcagna, et toujours aussi l'impression morale, si grandiose chez le vieux peintre du Campo Santo, s'atténue et s'adoucit sous la main du moine dominicain.

La composition exposée chez lord Ward se scinde en trois parties. Au centre le Christ, entouré d'un chœur lumineux de saints et de saintes, préside à la séparation des élus et des réprouvés. D'un côté, les anges conduisent les bienheureux vers les jardins d'un paradis en fleur; de l'autre, les démons précipitent dans l'enfer

les âmes des criminels. Un pareil thème donne lieu à des groupes pleins de mouvement et de violents contrastes. Mais Fra Angelico n'est pas également habile à représenter les deux termes de son antithèse. Du côté des élus, la composition est délicieuse; l'auteur est véritablement le peintre des bienheureux et des anges; sa représentation de l'enfer est moins bien venue, car les démons, d'une laideur très-adoucie, ne sont nullement effrayants. Cette infériorité se retrouve dans l'un des tableaux de la *Vie de Jésus*, celui où, le Christ étant entré dans les limbes, on voit la porte se refermer sur Satan qu'elle écrase. Dans cette peinture, comme dans le *Jugement dernier*, du cabinet de lord Ward, le démon se donne toutes les peines du monde pour être terrible; mais, malgré son pelage d'un gris vert, son pied fourchu et ses petites oreilles de faune, il est d'une bénignité qui fait sourire. Fra Angelico, il est permis de le supposer, n'avait jamais vu le diable.

Après avoir, ainsi que nous l'avons dit, commencé à Orvieto la grande fresque du *Jugement dernier*, Fra Giovanni fut rappelé à Rome, où il reprit la décoration de la chapelle de Nicolas V. Il assista en 1451 au couronnement de Frédéric III, imposante cérémonie dont il semble s'être souvenu dans l'une des compositions de cette chapelle, et enfin l'œuvre du peintre étant terminée, et aussi celle du chrétien, le bon religieux s'endormit doucement dans la mort (14 mars 1455).

Les historiens ont raconté que lorsque Masaccio montra à ses amis les fresques de l'église des Carmes, Fra Angelico, qui habitait alors le couvent de Fiesole, se joignit au groupe enthousiaste et acclama le jeune peintre et les méthodes nouvelles. Nous n'avons aucune raison de douter de l'exactitude de ce récit. Il fait le plus grand honneur à l'intelligence de l'artiste dominicain et à la tolérance véritablement fraternelle de ses opinions. Mais, si Fra Angelico a applaudi aux hardiesses de l'art émancipé, il faut dire que ses convictions n'en furent pas entamées. Il demeura, jusqu'à la fin de sa vie, le représentant des doctrines de la veille, un disciple attardé des giottesques, un de ces peintres dont Cennino Cennini nous a révélé les pratiques traditionnelles dans le *Libro dell' Arte*. Son originalité consiste à avoir prolongé dans le quinzième siècle les méthodes de l'âge antérieur. Remis en son milieu historique, Fra Angelico est donc un maître en retard; mais c'est un maître charmant, inspiré, plein de douceurs exquises; le vrai peintre des rêves séraphiques. Un admirable juge en fait d'art, Michel Ange, avait coutume de dire : « Il faut que ce bon moine ait visité le paradis, et qu'il lui ait été permis d'y choisir ses modèles. »

Ce sentiment délicat des types, ce rayonnement de l'âme illuminant les visages, Fra Angelico les trouva dans les calmes retraites où se passa sa vie. Les bruits du monde expiraient au seuil de son couvent, et rien ne venait troubler son rêve. Placé dans des conditions pareilles, un autre moine exécuta à la même époque des œuvres également inspirées par l'émotion religieuse : nous avons d'autant plus le droit d'en dire ici quelques mots, que ses peintures ont été parfois attribuées à Fra Angelico.

Ce moine, dont Vasari a écrit la vie et qu'il appelle Lorenzo Monaco, était un camaldule. Il habitait à Florence le couvent des Anges et se nommait Lorenzo di Giovanni. D'où venait-il, on l'ignore. Il vécut au commencement du quinzième siècle, sans qu'il soit possible de dire à quelle époque il est né, en quelle année il est mort. Une seule œuvre porte son nom, avec une date, — 1413. Elle a été retrouvée par le docteur Gaye à l'abbaye de Cerreto, près de Certaldo, station du chemin de fer d'Empoli à Sienne. C'est un grand tableau qui renferme plus de cent figures : le sujet principal est celui que Fra Angelico a si souvent traité, le *Couronnement de la Vierge* en présence d'une multitude d'anges et de saints. La *predella,* divisée en six compartiments, représente la *Nativité,* l'*Adoration des mages,* et divers épisodes de la vie de saint Bernard. L'œuvre, un peu arriérée pour la date qu'elle porte, est d'une exécution simple et d'un sentiment candide. Examinée de près, cette peinture a permis de reconnaître çà et là quelques autres tableaux du camaldule Lorenzo. Ils sont encore en petit nombre. On retrouve sa manière dans une *Adoration des mages* conservée au musée des Offices, où elle était autrefois attribuée à Fra Angelico, et dans une *Annonciation,* qui est à l'académie des Beaux-Arts. La *Vierge adorée par les anges,* dans l'église de Monte Oliveto, près de Florence, porte la date 1410. On s'accorde à la regarder comme l'œuvre de Lorenzo. Dans la hardiesse de leurs conjectures, MM. Crowe et Cavalcaselle vont même jusqu'à dire que, sans le savoir, nous possédons à Paris un tableau du moine camaldule. Il existe à l'hôtel de Cluny un panneau où sont réunis deux sujets : *Jésus au Jardin des oliviers* et les *Saintes Femmes au sépulcre*. On l'attribue, très-légèrement, il est vrai, à Gentile da Fabriano. Les auteurs que nous venons de citer croient y reconnaître le style de Lorenzo : si leur conjecture était plus tard vérifiée, cette peinture ajouterait un fait à la biographie, encore si ignorée, du peintre camaldule, car le tableau porte une date, — 1408. Il est d'ailleurs plein de caractère et d'accent.

Les couvents de la Toscane et de l'Ombrie servaient sans doute d'asile à la même époque à quelques autres moines épris des choses de l'art. C'étaient pour la plupart

des miniaturistes; mais l'histoire de l'enluminure n'a pas été écrite, et nous ne possédons encore sur ce chapitre que des données insuffisantes et confuses. Bornons-nous à noter le fait important : comme le montrent les œuvres de Fra Angelico et de Lorenzo Monaco, l'art, tel qu'on le pratiquait dans les monastères pendant la première moitié du quinzième siècle, était resté plus ou moins fidèle aux inspirations du siècle précédent. L'école florentine entrait dans la voie des recherches; elle voulait, dans la représentation des choses, dans l'expression des sentiments humains, serrer la réalité de plus près, creuser plus profond. Fra Angelico et Lorenzo n'ont pas obéi à ce mouvement. L'idéal religieux, qui leur a d'ailleurs inspiré des œuvres si touchantes, était le but essentiel de leurs ambitions.



L'Hospitalité, fresque de Fra Angelico, à Saint-Marc de Florence

VI.

L'ÉCOLE FLORENTINE AU XVe SIÈCLE.

A L'HEURE où, loin des agitations du monde, le dominicain Fra Angelico et le camaldule Lorenzo poursuivaient pieusement leur doux rêve, un art inquiet, et d'autant plus émouvant qu'il était plus humain, grandissait à Florence. Une transformation longuement préparée allait s'accomplir; pendant les dernières années du quatorzième siècle, des éléments, dont la vitalité pouvait à peine alors être soupçonnée, s'étaient mêlés au style des successeurs de Giotto : sans trahir les doctrines du maître, — car il avait proclamé bien haut le principe de l'imitation de la nature, — l'école voulait faire un pas en avant, et serrer de plus près la difficulté que l'art du passé n'avait point résolue : exprimer le sentiment vrai dans une forme exacte. Certaines fresques du Campo Santo disent avec éloquence quel esprit de nouveauté troublait déjà les artistes toscans. Un des caractères saillants de cette école intermédiaire, c'est le culte pour le portrait, le respect pour la physionomie individuelle saisie dans toute la réalité de sa ressemblance intime.

Antonio Veneziano, dans son *Histoire de San Ranieri*, avait, l'un des premiers, donné l'exemple de cette recherche nouvelle. Nous savons d'ailleurs qu'elle préoccupait même les plus fidèles des giottesques. Dans le livre où il a si bien résumé les méthodes en usage à la fin du quatorzième siècle, Cennino Cennini a introduit un chapitre dont l'intérêt n'a peut-être pas été assez remarqué. Le théoricien enseigne comment on peut mouler sur nature le visage d'une personne vi-

vante, et la certitude avec laquelle il expose ses procédés donne à penser qu'il les avait lui-même mis en pratique. A ce fait curieux s'ajoute une autre considération : au début du quinzième siècle, la sculpture florentine est représentée par deux artistes de génie, novateurs ardents, dont l'influence se fit sentir dans tous les arts. Lorenzo Ghiberti est né en 1381, Donatello en 1386. Gardons fidèlement la mémoire de ces noms et de ces dates. Grandis à l'école de ces deux maîtres, ou éclairés par leurs œuvres, tous les peintres du quinzième siècle vont plus ou moins ressembler à des sculpteurs.

Des exemples, qu'il ne sera point difficile de trouver, préciseront bientôt le sens de cette observation. Ce qu'il nous suffit de marquer dès à présent, c'est qu'en 1400, Florence croyait au portrait, et que l'étude de la personnalité humaine intéressait également les statuaires et les peintres. L'art, devenu curieux, allait se montrer exact en toute chose. Avant la fin du quatorzième siècle, il prenait déjà souci des costumes. Nous avons dit, et nous demandons la permission de redire, qu'à la suite de son voyage en Castille, Starnina n'eut rien de plus pressé que d'habiller à la mode espagnole les personnages qu'il mit en scène dans ses fresques de l'église des Carmes. On commença à observer de plus près la nature extérieure; on s'aperçut que le ciel n'est pas en or; on attacha de l'intérêt à la forme vraie d'un arbre, à l'exacte ressemblance d'une fleur. Que le lecteur prenne la peine de regarder, au Louvre, dans le *Saint-François* de Giotto, l'église bâtie sur les rochers de la Vernia. Elle est un peu petite, et, si le saint voulait y entrer pour y faire sa prière, il serait, je crois, fort empêché. Et quelle construction naïve! L'église de Giotto ressemble à ces maisons que dessine la main ignorante d'un enfant. Il est visible que l'artiste austère — et d'ailleurs si grand! — ne prenait qu'un médiocre souci de ces réalités vulgaires. Mais, cinquante ans après la mort de Giotto, Antonio Veneziano a d'autres inquiétudes; il construit, dans sa fresque de Pise, de vraies maisons, et il les coiffe de coupoles comme celles qu'il a vues à Venise. Ce détail, à défaut de vingt autres que nous pourrions citer, devra suffire. Un fait demeure acquis : c'est que le théâtre commençait à se préparer, lorsque les « naturalistes » du quinzième siècle entrèrent en scène.

Au début de cette période, qui forme une ère nouvelle dans l'histoire de la peinture italienne, l'initiateur véritable fut un jeune homme, dont la vie eut la rapidité d'un rêve, et qui, ayant à peine eu le temps de parler, sut le faire avec tant d'éloquence qu'il convertit jusqu'à ses maîtres. Masaccio, ou du moins celui qui a

rendu ce surnom célèbre, car il s'appelait en réalité Tommaso di Giovanni Guidi, naquit dans le Val d'Arno en 1402. Ses débuts furent singulièrement précoces; bien qu'il fût d'une nature robuste, — forte tête aux cheveux abondants, épaules solides, torse vigoureux et taillé en apparence pour un long combat, — il se hâta d'entrer dans l'art, comme s'il avait eu le pressentiment secret qu'il était menacé de n'y pas briller longtemps. Selon toutes les vraisemblances, il grandit à l'école de Masolino da Panicale, maître considérable dont la vie fut étroitement mêlée à celle de son élève, et dont les œuvres ont été longtemps confondues avec les siennes. Le 7 janvier 1421, comme il avait à peine dix-neuf ans, Masaccio se fit inscrire au livre des *Speziali,* corporation qui admettait des marchands, des ouvriers, des artistes, et à laquelle le grand Orcagna n'avait pas dédaigné de s'affilier.

Cette date et celles qui vont suivre n'ont point été connues de Vasari. La biographie qu'il a consacrée à Masaccio est des plus inexactes, et le meilleur parti que puisse prendre le curieux, c'est de la lire — et de l'oublier. Les modernes sont bien autrement instructifs. C'est au *Carteggio* du docteur Gaye, c'est au travail publié en 1860 par M. Gaetano Milanesi dans le *Giornale storico degli archivi Toscani,* qu'il faut demander la vérité sur la vie de Masaccio. Or les documents nous laissent ignorer ce que devint le jeune artiste pendant la période comprise entre le 7 janvier 1421 et l'année 1424, époque à laquelle il se faisait inscrire parmi les membres de la corporation des peintres de Florence. Nous croyons que c'est durant cet intervalle qu'il faut placer son voyage à Rome.

La basilique Saint-Clément a conservé, dans une de ses chapelles, d'importantes fresques de Masaccio, et tout prouve qu'elles sont l'œuvre d'un artiste, sinon inexpérimenté, du moins fort jeune. Sur la muraille qui fait face à l'entrée, on voit le Christ crucifié entre les deux larrons. La Madeleine est aux pieds de la croix, qu'entourent des cavaliers et des soldats. Sur un des côtés de la chapelle sont reproduites diverses scènes empruntées, dit-on, à la vie de saint Clément, bien que les détails de la composition coïncident assez mal avec le récit des hagiographes. L'histoire de sainte Catherine est représentée sur la paroi opposée.

Ce qui frappe d'abord le spectateur dans la scène du Christ crucifié, c'est une recherche du dessin vrai, un effort, déjà très-accentué, pour exprimer, dans les parties nues, les détails de l'anatomie. La fresque de Masaccio constitue, sous ce rapport, un progrès dans la voie de l'art moderne. Mais c'est particulièrement dans la vie de sainte Catherine que les aspirations nouvelles commencent à se

révéler. La scène principale représente la sainte qui, sous les yeux de Maxence assis comme un juge sur une estrade élevée, discute et expose la loi chrétienne au milieu de huit docteurs étonnés de son éloquence. Debout entre les vieillards rangés de chaque côté de la salle, elle parle, et, dans la vérité parfaite de son attitude, elle appuie par le geste de ses mains la démonstration commencée. Cette figure est élégante et simple : les docteurs assis autour d'elle expriment, par une pantomime naturelle, leur surprise, leur doute ou leur enchantement, car il est toujours doux de se laisser persuader par une femme. L'ensemble de la composition, savamment équilibrée dans ses groupes, a un aspect grave et imposant : une réalité frappante caractérise les têtes et les attitudes de tous les personnages. Nous sommes déjà loin des fresques d'Antonio Veneziano au cimetière de Pise; c'est l'art du quinzième siècle qui s'annonce merveilleusement.

Lorsque Masaccio revint à Florence, il y trouva bien vite l'occasion d'employer son talent. L'église des Carmes avait été consacrée le 19 avril 1422. Les documents publiés par M. Milanesi prouvent que, pendant les années 1423 et 1424, Masolino da Panicale fut occupé à décorer la chapelle des Brancacci. Jusqu'à quel point poussa-t-il son travail? c'est ce qu'il faudrait savoir, et c'est malheureusement ce qu'on ignore. Mais on a appris par des découvertes récentes que Masolino, appelé en Hongrie, interrompit en 1425 les peintures de la chapelle. Masaccio continua l'œuvre de son maître.

Les fresques de Masaccio ont dans l'histoire de l'art italien une importance capitale. La chapelle des Brancacci a été comme une école où tous les peintres du quinzième siècle sont venus chercher une leçon : plus tard, à l'époque glorieuse où l'art entra en pleine virilité, les plus savants dessinateurs y venaient étudier encore. Nous devons nous arrêter un instant devant une œuvre dont la valeur historique est si grande, et qui, après toutes les phases que l'idéal a traversées, garde, même pour des modernes, un intérêt éternel.

La question de savoir quelle part appartient à Masaccio, quelle est celle de Masolino da Panicale dans les fresques de la chapelle Brancacci, a fort occupé les critiques. On était d'accord, il y a dix ans, pour attribuer à Masolino, indépendamment des panneaux où sont représentés *Adam et Ève sous l'arbre du fruit défendu*, et la *Prédication de saint Pierre*, un vaste compartiment comprenant deux sujets, *saint Pierre guérissant le boiteux* et la *Résurrection de Tabithe*. Les autres parties (déduction faite, bien entendu, de ce qui revient au troisième collaborateur, Filip-

pino Lippi) sont l'œuvre de Masaccio. Et en effet personne ne lui conteste l'honneur d'avoir peint *Adam et Ève chassés du paradis, Jésus commandant à saint Pierre de payer le tribut,* un des groupes de la *Résurrection du fils du roi, saint Pierre assis dans la chaire,* et les trois autres fresques qui représentent le même saint guérissant les malades avec son ombre, baptisant les nouveaux chrétiens et distribuant des aumônes aux pauvres. N'eût-il peint que ces diverses compositions (et certains critiques voudraient encore lui faire une part meilleure), Masaccio serait un des plus grands artistes du quinzième siècle.

Dans la chapelle de Sainte-Catherine, à la basilique de Saint-Clément, Masaccio avait déjà montré une aptitude exceptionnelle à exprimer la vérité de la forme humaine. Ici, le hardi dessinateur se révèle tout entier. Il a étudié la nature, et dans le groupe d'*Adam et Ève chassés du paradis,* nous sommes, pour la première fois, en présence de figures nues qui ont la correction, la vérité, la vie. Assurément la rénovation glorieuse qu'accomplissaient alors Ghiberti et Donatello a puissamment aidé Masaccio. Il leur doit le sentiment du relief, l'art de mettre les personnages en saillie, d'accuser les méplats, d'indiquer les courbes fuyantes. Certes, nous savons ce que les puristes peuvent reprocher à ces deux figures : Masaccio n'a pas le grand style de Raphaël, il ignore les souveraines élégances. Mais, en 1425, il ne s'agissait nullement d'être sublime; on voulait rompre, à tout jamais, avec ce qui restait encore du passé dans la peinture du quinzième siècle; on voulait, par une révolte hardie, fermer pour toujours le moyen âge. Un sincère retour à la nature était le meilleur remède, et celui-là même dont Giotto avait usé lorsqu'il voulut arracher l'art à la tyrannie des vieilles formules byzantines. Ce remède, Masaccio l'employa avec l'audace naïve du génie, et, associé aux sculpteurs que nous avons nommés, il transforma l'école italienne. Quelle évolution d'ailleurs est plus logique et plus naturelle? Ne fallait-il pas connaître la forme dans son exactitude parfaite, avant de songer à la transfigurer par les splendeurs de la beauté?

L'une des meilleures fresques de la chapelle Brancacci est celle qui représente le *Christ ordonnant à saint Pierre de payer le tribut*. Ici, les figures humaines sont en action au milieu d'un vaste paysage : le spectacle est solennel et il est simple. Dans cette composition, conçue d'après les plus savantes méthodes, le premier rôle appartient à Jésus : le maître étend la main vers saint Pierre, qui, comme saint Matthieu le raconte, retirera tout à l'heure de la bouche du poisson la drachme du tribut. Autour du Christ se rangent les autres apôtres et le collecteur de l'impôt.

Masaccio, en accusant les types individuels, a voulu caractériser l'origine de ses personnages. Ce sont des hommes rudes, tels que nous les dépeint l'Évangile. Il n'a pas manqué d'introduire quelques portraits dans ce groupe, et il en est un surtout qui est bien fait pour nous intéresser. Le disciple placé à droite et drapé dans les plis d'un large manteau n'est autre que Masaccio lui-même. C'est là sa tête énergique, un peu carrée sous l'abondante chevelure qui la couronne. Il est bien entendu que, si nous reconnaissons là le portrait de Masaccio, c'est parce que la tradition nous le désigne comme tel depuis quatre siècles. Vasari l'a fait graver dans son livre, et nous n'avons aucune raison de révoquer en doute l'authenticité de cette image, rustique assurément, mais puissante et animée d'une irrésistible volonté.

Nous ne décrirons pas les autres fresques de la chapelle Brancacci. Elles se caractérisent par une exécution robuste, par un coloris qui, dans sa gamme un peu brunie, est plein d'une vigueur sévère. Une ardente recherche de la réalité y est partout visible. Dans le groupe qui représente saint Pierre baptisant les chrétiens, on remarque un jeune homme qui, s'étant dépouillé de ses vêtements, semble trembler de froid sous l'âpre caresse d'un air un peu vif. Cette figure est célèbre, et Vasari lui-même en était charmé. Nous ne rappelons ici ce détail que pour montrer combien Masaccio est épris de la vérité : il la cherche dans l'attitude des personnages, dans l'intimité des physionomies, dans les plis du vêtement, et surtout dans l'expression morale qui, chez lui, est toujours forte et juste.

Masaccio travailla aux fresques de l'église des Carmes de 1425 à 1427. En cette dernière année, il faisait, devant le magistrat chargé du recouvrement des taxes publiques, ce qu'on appelait à Florence la *denunzia de' beni*, ou la déclaration de ses biens. On ne lit pas sans amertume, dans ce douloureux procès-verbal, que Masaccio avait des dettes, qu'il ne pouvait payer son aide Andrea di Giusto et qu'il avait été forcé de recourir à deux maisons de prêts sur gage. Mais il ne faudrait pas voir, dans cette situation plus qu'embarrassée, la preuve que le grand artiste aurait été méconnu par ses contemporains. Non, tous les intelligents rendirent justice à son génie, et d'importants travaux, malheureusement perdus aujourd'hui, lui furent confiés. Masaccio était un triste financier; cette loi, d'une application d'ailleurs assez difficile pour les pauvres, qu'il est sage de mesurer sa dépense sur sa recette, lui était parfaitement inconnue; tout entier à son rêve, il professait le dédain le plus profond pour ce qui intéresse les esprits vulgaires; il apportait

même à son costume des négligences coupables, et il fut, — le grand homme! — le plus mal vêtu des Florentins. Ajoutons que nous ne savons pas tout et qu'il reste un mystère dans sa vie.

Pourquoi Masaccio ne termina-t-il pas les peintures de la chapelle Brancacci? On l'ignore. Vers la fin de 1427, il partit pour Rome. Il allait se mettre à l'œuvre, lorsqu'il mourut en 1428 ou 1429, « *nel bel del fiorire,* » dit Vasari. Naturellement, on a écrit qu'il avait été empoisonné. L'art italien perdit en lui sa plus chère espérance.

Masaccio a trop peu vécu pour laisser des œuvres bien nombreuses. C'est à peine s'il a pu travailler et produire pendant sept ou huit ans. Il est incontestablement l'auteur d'une fresque placée à Santa-Maria Novella, et représentant le Christ crucifié, la Vierge et l'évangéliste saint Jean; mais cette peinture a beaucoup souffert, et le talent du peintre n'y est pas aisément reconnaissable. Masaccio est à Rome dans la basilique Saint-Clément, il est à Florence dans l'église des Carmes. C'est là qu'il faut étudier l'ardent rénovateur, dont le nom marque une si glorieuse étape dans l'histoire de l'art italien.

La biographie de Masolino da Panicale, dont nous avons déjà parlé, se mêle étroitement à celle de Masaccio. Le maître et l'élève obéirent, quoique dans une mesure inégale, aux mêmes influences. Masolino ou Tommaso di Cristoforo Fini est né en 1383. Il fut vraisemblablement le disciple de Starnina. Les documents publiés par M. Milanesi nous le montrent travaillant dès 1423-1424 à l'église des Carmes, et partant bientôt après pour la Hongrie. Il y était en 1427. On ne sait trop ce qu'il y put faire, mais il est certain que son séjour dans ces contrées lointaines ne fut pas de longue durée, puisque, l'année suivante, il peignait d'importantes fresques à l'église de Castiglione d'Olonna dans les environs de Varèse.

Ces fresques, dont les vieux livres ne parlent point et qui n'ont été débarrassées que depuis quelques années du voile dont elles étaient couvertes, représentent divers épisodes de la vie de la Vierge et de l'histoire de saint Laurent et de saint Étienne. Nous avons le regret de ne pas connaître ces peintures, dont l'intérêt a été révélé dès 1848 par les annotateurs de Vasari. L'inscription MASOLINVS DE FLORENTIA PINSIT, qu'on peut lire sur un petit cartel à l'angle de la voûte, donne à ces fresques un caractère d'authenticité qui, il faut l'avouer, n'appartient pas au même degré à celles de la chapelle Brancacci. Les écrivains qui, plus heureux que nous, ont pu les étudier, en font un cas particulier et s'accordent à dire que, pour les

procédés d'exécution, pour les airs de tête, Masolino semble avoir reçu la même éducation que Fra Angelico. MM. Crowe et Cavalcaselle, qui ont fait une étude spéciale des fresques de l'église de Castiglione d'Olona, attribuent également à Masolino les peintures du baptistère. Elles racontent l'histoire de saint Jean-Baptiste. Les deux écrivains ont pris soin de faire graver, pour l'édification des ignorants, parmi lesquels nous avons le regret de nous ranger, la curieuse scène où l'on voit, d'un côté la fille d'Hérodiade devant Hérode assis à table avec quelques amis, et de l'autre la jeune princesse remettant à sa mère la tête du précurseur. Cette composition paraît fort naïve, et l'on oserait la qualifier d'amusante si les débuts d'un art, qui tout à l'heure sera si grand, étaient de nature à faire sourire. Malgré l'inexpérience apparente de l'auteur, l'œuvre est sérieuse, et les têtes ont un caractère de personnalité, les costumes sont étudiés avec un soin, qui montrent bien quelle était la passion de Masolino pour la vérité. On croit savoir qu'il a vécu jusqu'en 1440. Il était bien digne de servir de premier guide à Masaccio. Le glorieux élève a fait oublier le professeur; mais il a voulu qu'il restât dans la chapelle des Carmes un souvenir de leur association et de leur amitié. Masaccio a donné les traits de son maître à l'un des personnages qui figurent dans le groupe de *Saint Pierre guérissant les malades avec son ombre*. Et, bien que nous n'ayons pas la prétention de tout dire, nous ajouterons que, tout en tenant en haute estime les peintures de l'église de Castiglione d'Olona, MM. Crowe et Cavalcaselle semblent peu disposés à croire que Masolino ait été de taille à peindre à la chapelle Brancacci les trois fresques qu'on lui attribue. Le lieu serait mal choisi pour entamer une discussion en règle. Nous posons le point d'interrogation comme nous l'avons fait pour les grandes compositions symboliques d'Orcagna au Campo Santo. Au moins restera-t-il à Masolino l'honneur d'avoir décoré l'église et le baptistère de Castiglione; nul doute ne peut s'élever sur le mérite de ces peintures et sur leur caractère relativement avancé pour l'époque où elles furent entreprises.

Paolo Uccello paraît avoir été un plus vaste esprit, un novateur plus énergique. Son effort s'ajoute à celui de Masaccio. Il s'appelait Paolo di Dono, car le surnom d'Uccello ou Uccelli, sous lequel il est partout désigné, lui avait été donné par ses camarades en raison du goût particulier qu'il professait pour les oiseaux. Né vers 1396, il mourut vraisemblablement en 1479. Sa vie fut longue et noblement remplie. Ainsi qu'on l'a dit au chapitre précédent, les dates ont des tyrannies qui ne permettent pas de croire que Paolo Uccello ait pu être l'élève de Vene-

ziano. Il n'était guère encore qu'un enfant lorsque, en qualité d'apprenti ou de *garzone,* il aidait Ghiberti à fondre l'une des portes de bronze du baptistère de San-Giovanni (1407). Il s'occupa aussi d'orfévrerie : en même temps, il étudiait la nature; il observait tout, il apprenait tout. L'homme l'intéressait, et il s'inquiétait du brin d'herbe. Véritable artiste du quinzième siècle, il avait la sainte curiosité de l'inconnu; aux choses de l'art, il mêlait celles de la science. Les mathématiques le passionnaient, il trouvait dans la perspective des séductions infinies. On sait quelle place il lui donna dans l'ardent travail de son esprit. La nuit, lorsque tout dormait dans Florence, il restait assis devant sa petite table, cherchant des problèmes, interrogeant la loi, si mystérieuse encore, de la lumière et des ombres; vainement sa femme Mona Tomasa le suppliait de prendre quelque repos et de laisser là ses chimères. « Oh! quelle douce chose que la perspective! » répondait Paolo Uccello.

Comme peintre, Uccello est puissant et bizarre. Ses œuvres ont été maltraitées par le temps. Mais il reste encore au cloître de Santa-Maria Novella des traces de son talent énergique. Ce sont des fresques représentant la Création de l'homme, le Paradis terrestre, le Déluge, le Sacrifice de Noé, et l'Ivresse du patriarche. A ces diverses scènes, Paolo Uccello a, toutes les fois qu'il l'a pu faire, mêlé des animaux : dans les figures nues, il a cherché la violence vraie des mouvements, la sincérité de l'anatomie. Malheureusement ces fresques s'effacent de jour en jour et elles disparaîtront bientôt. Elles sont peintes de *verdeterra;* méthode qui fut chère aux artistes du quinzième siècle, et dont Cennino Cennini nous donne le secret dans son *Libro dell' Arte*. C'était une sorte de camaïeu où les verts jouent avec des blancs grisâtres. Ces colorations arbitraires sont essentiellement décoratives. Elles étaient hautement prisées par les amateurs, et si, aujourd'hui encore, le cloître de Santa-Maria Novella est appelé « le cloître vert », n'est-ce pas en raison des peintures dont Uccello l'a décoré?

Il existe à Florence une autre œuvre du maître : c'est la grande figure équestre de John Hawkwood, capitaine anglais, qui avait combattu avec honneur à la tête des troupes florentines. Cette peinture (la fresque a été transportée sur toile) est placée au-dessus d'une des portes intérieures de Santa-Maria del Fiore. Elle est aussi en camaïeu vert, relevé çà et là de tons plus chauds. Le caractère en est saisissant, le relief extraordinaire : on croirait voir une statue de bronze.

Paolo Uccello, épris des choses nouvelles, estimait que la peinture n'est pas

faite seulement pour représenter des sujets religieux. Les événements de son temps le touchèrent au cœur, et il peignit des batailles. On sait qu'il exécuta quatre tableaux de ce genre qui, à l'heure où Vasari publiait son livre, étaient à Gualfonda chez les Bartolini. De ces batailles, il en existe encore trois : l'une est à la galerie nationale de Londres, l'autre au musée des Offices; la troisième, tristement mutilée, est au Louvre, et ce n'est pas une des moindres curiosités de la collection Campana. On doit croire que Paolo Uccello a voulu célébrer des événements historiques : Vasari reconnaissait parmi les combattants les quatre plus grands capitaines qui avaient marqué au début du quinzième siècle. Il paraît certain que le tableau de Londres est la *Bataille de Sant' Egidio,* livrée en 1416, et dans laquelle Carlo Malatesta et son neveu Galeazzo furent faits prisonniers par Braccio di Montone. Les sujets des tableaux des Offices et du Louvre ne sont pas connus. Rien d'ailleurs n'est étrange comme ces peintures d'Uccello. Les tons noirs y dominent, et sur ce fond sombre on voit se détacher des drapeaux rouges agités dans la mêlée, des chevaux d'un gris blanchâtre, des cavaliers et des soldats semblables à des fantômes luttant dans la nuit. Un éclair sinistre fait briller les armures dorées ou argentées dont les combattants sont revêtus. Ces couleurs et ces métaux contrastent comme les quartiers d'un blason seigneurial. L'effet en est décoratif et riche, avec un certain aspect sauvage qui ne saurait déplaire aux coloristes. Le dessin d'ailleurs est loin d'être parfait, et Uccello prête à ses chevaux une anatomie qu'un élève de l'école d'Alfort aurait le droit de trouver un peu chimérique. Il est vrai que les batailles de Gualfonda ont éprouvé une mésaventure. Elles furent retouchées au seizième siècle par Bugiardini, et Vasari prétend qu'elles ont plus perdu que gagné à cette restauration malencontreuse.

Le Louvre possède un autre tableau de Paolo Uccello, et, ici encore, il semble qu'un artiste du siècle suivant s'est complu à altérer le caractère de l'œuvre primitive. Combien elle demeure intéressante, cependant, cette peinture où Uccello a réuni les portraits en buste de Giotto, de Donatello, de Brunelleschi, du mathématicien Giovanni Manetti, et d'un cinquième personnage qui n'est autre que Paolo Uccello lui-même! Le choix des modèles est significatif : Giotto, qui était mort depuis un siècle, est là pour représenter la peinture; il figure dans le cadre en qualité de patriarche et d'ancêtre. Donatello, avec lequel Paolo fut étroitement lié, symbolise la sculpture nouvelle; Brunelleschi l'architecture, Manetti les mathématiques, et, si Uccello s'est placé dans l'illustre compagnie,

c'est parce qu'il personnifie la perspective, cette perspective enchanteresse, qui, pour lui, va de pair avec les plus grands arts. Ces cinq têtes, et surtout celles que l'artiste a pu peindre d'après nature, ont beaucoup de caractère. Ce mot résume le talent de Paolo Uccello, qui, sans doute, ferait une meilleure figure dans l'histoire si un sort fatal n'avait compromis d'une façon aussi fâcheuse ses grandes fresques du « cloître vert » à Santa-Maria Novella.

Uccello paraît avoir eu pour camarade un certain Dello, dont tous les lecteurs de Vasari savent le nom, mais qui, à défaut d'œuvres authentiques, peut malaisément être caractérisé. Dello est dans les livres, il n'est pas dans l'histoire, et qui pourrait dire s'il est digne d'y entrer? Et cependant ce fut un bon travailleur. Né vers les dernières années du quatorzième siècle, Dello di Niccolo Delli fut employé à Sienne en 1425 à peindre des figures et des ornements autour du cadran d'une horloge publique. Peu après, il était à Venise. Il partit ensuite pour l'Espagne où il fit un long séjour, et où la fortune lui sourit. Vers 1447, on le vit revenir à Florence, affichant les hautaines allures d'un gentilhomme et très-fier du titre de *caballero* que le roi lui avait accordé. Les Florentins, qui jadis l'avaient connu pauvre, trouvèrent même qu'il prenait de trop grands airs. On lui fit sentir un jour, et très-durement, qu'il jouait un personnage ridicule. Dello retourna en Espagne. Un passage de Filarete donnerait à penser qu'en 1464 il vivait encore.

Malheureusement pour la gloire de Dello, ses œuvres ont péri. Céan Bermudez reconnaît qu'il ne reste plus rien de sa main en Espagne. Quant aux scènes tirées de la Genèse, qui décorent le cloître de Santa-Maria Novella, il n'est pas certain qu'il en soit l'auteur. Ces fresques sont d'ailleurs presque effacées, et ce qu'on y peut déchiffrer révèle le talent d'un dessinateur assez vulgaire. Ce qui nous intéresse surtout dans Dello, c'est le décorateur. Nous n'avons pas eu l'occasion de le dire encore, le quinzième siècle fut une période de luxe et de richesse. On ne se contentait pas de sculpter précieusement les meubles, on les couvrait d'or et de peintures. Dello était habile à ces sortes de travaux. Il peignait des figurines de petites dimensions sur les panneaux des portes, sur les lits, sur les crédences et sur ces grands coffres de parade qu'on appelait des *cassoni* et dans lesquels le fiancé abritait les étoffes et les parures qu'il envoyait à sa fiancée. Dello fit dans ce genre, pour Jean de Médicis, tout l'ameublement d'une chambre. Ces splendeurs ont péri, ou, du moins, elles sont confondues, sans nom et sans certificat d'origine, parmi les trésors dont s'enrichissent les cabinets des curieux. Si nous en parlons ici, c'est

pour prendre note d'un fait grave. Les peintures dont Dello décorait les meubles étaient des peintures mondaines et galantes. Vasari nous apprend qu'il empruntait volontiers des sujets à Ovide et aux autres poëtes. Il faut souligner ce détail, car le réveil de l'antiquité est un des signes du temps.

La mode des peintures décoratives n'était pas d'ailleurs de nature à nuire au progrès de l'art sévère. Les Florentins ne détestaient pas l'arabesque; mais ils aimaient mieux encore la représentation des actions humaines; ils s'intéressaient plus que jamais au spectacle de la tragédie éternelle. De là le succès d'un artiste qui, à bien des égards, appartient à la même école que Paolo Uccello, l'étrange Andrea del Castagno.

Ce maître, qui mériterait d'être célèbre par son talent, est resté fameux par une sinistre aventure, très-invraisemblable, il est vrai, et très-méchamment inventée. Pour Vasari et pour ceux qui l'ont copié, Andrea del Castagno est un assassin. On sait de quel crime il l'accuse. Un peintre plein de mérite, Domenico Veneziano, aurait apporté à Florence le secret, alors inconnu, de la peinture à l'huile. Andrea devient son ami; il travaille avec Domenico à l'hôpital de Santa-Maria Nuova; il se fait enseigner les méthodes nouvelles par son camarade trop confiant, et, un soir, au coin d'une rue, il l'assassine traîtreusement, pour rester seul maître du précieux secret.

C'est là ce que Vasari raconte, et ce que bien d'autres ont répété après lui. L'aventure dont Andrea del Castagno est le triste héros serait un drame émouvant, si elle n'était une fable.

Nous avons eu, il y a quelques années, à nous occuper de cette sombre légende, et, à l'aide du seul raisonnement, nous avions essayé d'en faire justice. En admettant qu'Andrea fût le criminel qu'on suppose, et qu'il eût véritablement tué son ami, nous faisions remarquer combien la possession du prétendu secret de la peinture à l'huile avait été sottement mêlée à l'historiette. Nous rappelions le mot de Ghiberti sur Giotto *(lavoro a olio)*, le livre de Cennino Cennini, où les procédés sont décrits et qui était alors entre toutes les mains; nous invoquions les textes des contrats par lesquels des peintres s'engagent à peindre à l'huile les tableaux qui leur sont commandés, et, désireux de disculper Andrea del Castagno de l'accusation qu'on a fait peser sur lui, nous demandions une enquête.

L'enquête a été faite, et on n'en peut imaginer de plus concluante. Un critique habile à résoudre tous les problèmes, M. Gaetano Milanesi, a publié le résultat de

ses recherches dans le *Giornale storico degli archivi Toscani* (1862). Elles nous apprennent qu'Andrea del Castagno est mort le 19 août 1457, et Domenico Veneziano, le 15 mai 1461, de telle sorte que l'assassiné aurait survécu à l'assassin. Le rapprochement est éloquent, et l'art de vérifier les dates devient ici l'instrument de la justice.

Andrea del Castagno cesse donc d'être un meurtrier de mélodrame : il reste un peintre, quelquefois un peu rude, souvent étrange, mais plein de sève et d'énergie. Né en 1390 dans la province de Mugello, il était pauvre, du moins au début, et sa jeunesse eut à lutter contre les difficultés de la vie. Baldinucci le croit élève de Masaccio, mais ce n'est là qu'une conjecture, et le caractère de son œuvre est loin de la confirmer. La manière d'Andrea est bien plus voisine de celle de Paolo Uccello. Comme lui, il s'occupa beaucoup d'anatomie, et, comme lui, il est souvent parvenu à donner à ses figures peintes une sorte de relief sculptural. Un *Christ en croix*, qu'on peut voir à Florence au monastère des Anges, un beau portrait d'homme, conservé au palais Pitti, et quelques autres ouvrages montrent qu'Andrea s'était épris de la réalité et qu'il la cherchait avec toute l'ardeur des maîtres du quinzième siècle. Les peintures qu'il avait exécutées avec Domenico Veneziano à l'hôpital de Santa-Maria Nuova n'existent plus; mais il reste d'Andrea une fresque bien frappante (aujourd'hui transportée sur toile), la figure équestre de Niccolo da Tolentino, qui fut général des troupes florentines. Au-dessus de la porte intérieure de Santa-Maria del Fiore, ce terrible cavalier fait pendant au portrait de John Hawkwood, de Paolo Uccello, et il n'a pas moins de caractère. Les portraits, les sujets empruntés aux événements contemporains convenaient d'ailleurs au talent d'Andrea. Vasari prétend qu'à la suite de la conjuration des Pazzi, il fut chargé, — comme Giottino l'avait été au lendemain de l'expulsion du duc d'Athènes, — de peindre sur les murailles du palais du Podestat les effigies des chefs du complot : l'œuvre devait être d'un aspect assez farouche, car les principaux de la bande avaient été cruellement mis à mort, et Andrea les peignit pendus par les pieds : aussi fut-il appelé dès lors *Andrea degl' Impiccati*. L'historien se trompe en un point, et nous avons deux moyens de prouver son erreur : d'abord, la conjuration des Pazzi ayant été ourdie et déjouée en 1478, Andrea del Castagno n'a pu conserver par la peinture le souvenir de leur exécution; ensuite un document récemment découvert nous apprend que l'effigie des conspirateurs fut peinte par Sandro Botticelli. A ces détails près, l'histoire peut être vraie. Pendant la vie d'An-

drea del Castagno, le bourreau eut bien des fois à remplir son funèbre office, et les pendus dont l'artiste a peint l'agonie aux murailles du palais peuvent être quelques-uns de ceux qui furent suppliciés vers 1435 par les ordres de Cosme de Médicis rentrant triomphant à Florence et bientôt proclamé « père du peuple ». Les peintures du palais du Podestat ont malheureusement disparu.

Cet art violent ne ressemblait pas à celui que Masaccio avait inauguré à la chapelle des Brancacci. Andrea del Castagno, il est vrai, était né plusieurs années avant lui, et peut-être ne lui aurait-il pas été possible de modifier sa manière déjà formée. Toutefois Masaccio ne put pas se plaindre d'avoir parlé dans le désert : il eut de glorieux successeurs; Fra Filippo Lippi est un de ceux qui comprirent le mieux ses salutaires enseignements.

Filippo Lippi était moine, mais il passe pour avoir interprété si librement la règle de son ordre que c'est à peine s'il faut rappeler des engagements dont il se souvint si peu. Sa vie, telle du moins que les historiens la racontent, ressemble à un roman. Né à Florence vers 1412, il était encore enfant lorsqu'il perdit son père et sa mère; une vieille parente prit soin de lui pendant ses premières années, et, en 1420, elle le confia aux Carmes, qui l'instruisirent et le gardèrent avec eux jusqu'en 1432. Les dates ont ici une grande signification : elles disent dans quel milieu s'écoula la jeunesse de Filippo, elles prouvent qu'il vit Masaccio peindre les fresques de la chapelle Brancacci. C'est là en effet que doivent être cherchées les origines de son talent. Sans doute, Filippo adopta plus tard une manière moins sobre et moins sévère; mais le caractère de ses physionomies, son respect pour la nature, sont empruntés à Masaccio.

Le temps de son noviciat expiré, Filippo entra dans l'ordre des Carmes, et il prit le titre de frère; il le garda toute sa vie : même après avoir quitté le couvent, il signait ses tableaux *Frater Philippus*, et, dans une lettre adressée à Pierre de Médicis, il prétend, avec quelque mélancolie, être le plus pauvre des moines de Florence. C'est en 1432 qu'il abandonna le monastère pour courir le monde. On a fort exagéré ses voyages. Est-il vrai que, se promenant un jour près d'Ancône, il fut saisi par des pirates barbaresques qui l'entraînèrent sur la côte d'Afrique et ne le rendirent à la liberté qu'après dix-huit mois d'esclavage? Les détails que les conteurs ajoutent au récit de cette aventure en augmentent l'invraisemblance, et nous demandons la permission de n'y pas croire.

Dans une lettre que le docteur Gaye a publiée, un artiste, dont nous avons

déjà parlé, Domenico Veneziano, fait savoir à Pierre de Médicis que Fra Filippo est occupé à peindre un tableau pour la sacristie de San-Spirito à Florence. Cette lettre est du 1er avril 1438, et ce tableau, c'est la *Vierge et l'Enfant Jésus adoré par deux saints*. Il est placé aujourd'hui au musée du Louvre. L'œuvre caractérise très-heureusement la manière du maître, et nul ne se plaindra d'en trouver ici la reproduction chromolithographique. Au milieu de la composition, dont l'aspect est d'une gravité somptueuse, la Vierge est debout sur les premières marches d'un trône. Elle présente l'Enfant Jésus à l'adoration de deux abbés agenouillés. Nous ne savons quels sont ces saints personnages qui tiennent à la main une crosse, insigne de leur dignité, et dont le visage, évidemment dessiné d'après nature, est véritablement superbe. De chaque côté, sont des archanges portant des branches de lis. De beaux anges complètent ce groupe qu'anime une ferveur religieuse : dans la pénombre, à gauche du trône, on croit reconnaître, sous la figure d'un Carme, les traits de Fra Filippo Lippi. Ce tableau se recommande par bien des raisons à l'étude de la critique. La date en est certaine : de telle sorte que, lorsque Filippo l'acheva, il n'avait pas plus de vingt-six ans. Aujourd'hui, un peintre de cet âge n'est guère qu'un élève plus ou moins habile : mais l'Italie, celle du quinzième siècle surtout, est le pays des éclosions précoces : à vingt-six ans, Filippo Lippi était déjà un talent mûr et complet. On remarquera peut-être que, dans le tableau que nous reproduisons, certaines figures paraissent courtes et même un peu lourdes. C'est dans l'étude des fresques de Masaccio que Filippo avait puisé le germe de ce défaut; mais il y prit aussi des qualités admirables. Le ton brun des chairs, la chaude harmonie de la peinture, l'énergie d'une exécution consciencieuse et déjà exempte de sécheresse, le relief des formes tournantes, ce sont là des mérites que Filippo a empruntés à son maître, en y mêlant d'ailleurs le cachet de sa personnalité. Vasari faisait grand cas de ce tableau, et les critiques modernes s'accordent à le regarder comme un des chefs-d'œuvre de Lippi.

Il ne paraît pas que cette œuvre ait fort enrichi le laborieux artiste, car l'année suivante il adressait à Pierre de Médicis la lettre à laquelle nous avons déjà fait allusion, et qui n'est guère autre chose qu'une demande de secours. On doit croire qu'il traversa alors des temps difficiles. Mais il avait des amis dans Florence, les Médicis lui voulaient du bien, et nous voyons qu'en 1452 il devint chapelain du couvent de San-Giovannino (notez que c'était un couvent de nonnes) et qu'il obtint en 1457 le titre de « recteur commendataire » de l'église San-Qui-

rico à Legnaia. Ces deux faits, récemment découverts par M. Milanesi, donnent à penser que la vie privée de Filippo Lippi ne fut peut-être pas signalée par toutes les légèretés qu'on suppose. Il est étrange, on l'avouera, de le voir obtenir de pareilles fonctions au lendemain d'une aventure, qui, s'il en faut croire la chronique, avait fait grand bruit dans Florence.

En 1456, Filippo Lippi travaillait aux fresques de la cathédrale de Prato. Comme il y réussissait au gré de tous, les religieuses du couvent de Sainte-Marguerite lui demandèrent un tableau pour la décoration du maître autel de leur chapelle. C'était faire entrer le loup dans la bergerie. Filippo aperçut Lucrezia Buti, une jeune fille florentine que son père avait confiée à la garde de la supérieure : il obtint qu'elle servît de modèle pour la madone qu'il avait à peindre dans son tableau de la *Nativité*. Que se passa-t-il entre Filippo et Lucrezia? tout le monde l'ignore, excepté Vasari. Un jour, comme elle sortait du couvent avec les religieuses pour aller assister à l'exposition solennelle d'une relique très-vénérée à Prato, — la mystérieuse ceinture que la Vierge avait donnée à saint Thomas d'Aquin, — l'imprudente disparut avec Filippo Lippi. Le reste de l'histoire peut être aisément deviné. Fâcheuse au point de vue de la morale, l'aventure eut un dénouement dont l'art italien n'a pas à se plaindre. Lucrezia et Filippo eurent un fils, et ce fils fut un peintre charmant, Filippino Lippi.

Mais, hâtons-nous de le dire, cette historiette n'est peut-être qu'un roman. Un témoignage unique est un témoignage nul, et comment ne pas douter, lorsque c'est Vasari qui tient la plume? Ne négligeons rien cependant. Dans une lettre que Jean de Médicis adresse à Bartolomeo Serragli le 27 mai 1458, on lit une phrase significative : « *E cosi dello errore di fra Filippo n'aviamo riso un pezzo.* » Cette erreur, cette incorrection, dont les bons compagnons de Florence avaient souri, n'est-ce point l'escapade de Prato?

Un fait étrange, c'est que, malgré les irritations bien légitimes de Francesco Buti, le père de Lucrezia, Filippo Lippi revint plus tard à Prato. Les peintures du chœur de la cathédrale ne furent terminées qu'en 1464, après une interruption de quelques années. Ces fresques sont peut-être le chef-d'œuvre de Filippo. La restauration qu'elles ont subie en 1835 ne leur a pas été trop fatale. Elles forment deux séries représentant l'une l'histoire de saint Étienne, l'autre l'histoire de saint Jean-Baptiste. Vasari en parle avec des éloges qui n'ont rien d'excessif. Un des panneaux mérite surtout l'attention de l'historien, car le quinzième siècle y fait paraître, avec



FILIPPO LIPPI

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS ADORÉ PAR DEUX SAINTS ABBÉS

son amour pour la nature, toute la quantité d'idéal dont il était capable. La scène se passe dans l'intérieur d'une église : on va ensevelir saint Étienne, dont le cadavre est couché sur un lit funéraire : placées autour du catafalque, des femmes se lamentent dans l'attitude à la fois solennelle et éplorée de ces statues que les sculpteurs aiment à asseoir auprès des tombeaux. Rangés à droite et à gauche, des prêtres et des moines contemplent avec douleur le corps du martyr. L'architecture de l'église, les costumes des assistants, donnent le plus violent démenti à ce qu'on est convenu d'appeler la couleur locale, car Filippo Lippi, peu soucieux de l'histoire, nous met en présence d'une scène du quinzième siècle. Mais quel accent sincère, et quelle passion! Les attitudes sont si douloureuses, dit Vasari, les têtes des assistants sont si profondément attristées, qu'il est impossible de voir cette composition sans en être ému au plus profond du cœur. Cet avis est aussi le nôtre. Pour l'émotion, Masaccio est dépassé. L'école florentine, guidée par de tels maîtres, marchait à pas de géant.

Les dernières années de la vie de Filippo Lippi se passèrent à Spolète. Il y avait été appelé pour décorer l'abside de la cathédrale, et il y peignit, en effet, entre autres sujets, la *Mort de la Vierge*. Mais, bien qu'il fût aidé dans ce grand travail par Fra Diamante, il ne put le mener à fin. Il mourut en 1469, confiant son fils Filippino à celui qui avait été son collaborateur et son ami.

Ce Fra Diamante, dont l'histoire fait à peine mention, n'était cependant pas un peintre sans valeur. Il était Carme comme Filippo, et l'on peut voir en lui un de ses plus fidèles élèves. Il l'avait beaucoup aidé dans l'exécution des fresques de la cathédrale de Prato; en 1470, il recevait deux cents ducats pour terminer les peintures de l'église de Spolète. Il revint ensuite à Prato, et, au-dessus de la porte du palais municipal, il peignit les armoiries du podestat Cesare Petrucci. Vasari prétend que Fra Diamante fit grand honneur à son maître. Il cite aussi, parmi les élèves de Lippi, un certain Jacopo del Sellaio, dont les œuvres ne sont point connues; enfin il range au nombre de ses adhérents Francesco di Pesello ou Pesellino.

Né à Florence en 1422, Francesco di Stefano mourut prématurément en 1457, sans avoir eu le temps de s'illustrer par des travaux bien éclatants. Le surnom de Pesellino, sous lequel on le désigne d'ordinaire, n'était que le diminutif de celui de Pesello, qu'on avait donné à son grand-père Giuliano d'Arrigo, un des artistes les plus curieux de cette période inquiète que caractérise si bien l'énergique talent de Paolo Uccello. Pesellino paraît, comme les maîtres de son entourage, s'être fort

occupé de peinture décorative; il peignit, pour les grands seigneurs, des *cassoni* et des meubles. Mais il savait aussi grouper dans un tableau des figurines pleines d'accent. On lui attribue, au musée du Louvre, les fragments d'une *predella* placée autrefois à Santa-Croce sous un retable de Filippo Lippi. Cette peinture, divisée en deux compartiments, représente, ici, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*, là *Saint Côme et Saint Damien visitant un malade*. L'œuvre est délicate et charmante; et elle est d'autant mieux faite pour nous intéresser que la coloration en est légère, alors que presque tous les Florentins cherchaient volontiers les tons montés et puissants. La personnalité, encore si confuse, de Pesellino, — Vasari et Baldinucci le confondent étrangement avec Giuliano d'Arrigo, — serait vraiment digne d'une étude spéciale.

On serait tenté d'en dire autant de son contemporain Alesso Baldovinetti, dont les livres parlent à peine, mais qui a laissé, à Florence, au musée des Offices, un tableau plein d'une étrange séduction. Né, comme Pesellino, en 1422, il vécut jusqu'en 1499, après s'être occupé non-seulement de peinture, mais encore de mosaïque et de toutes les questions relatives aux procédés matériels de l'art du peintre. Comme mosaïste, Baldovinetti ne doit point nous arrêter beaucoup. Il suffira de noter qu'il fit subir, à cet art resté si longtemps byzantin, les modifications que réclamait le nouveau goût du quinzième siècle. Il savait tous les secrets des anciens maîtres. Alesso répara en 1481 les mosaïques de la façade de San-Miniato al Monte, et, l'année suivante, celles du baptistère de San Giovanni. Il refit, en outre, la mosaïque placée au-dessus de la porte du monument, vis-à-vis la cathédrale.

Comme peintre, il avait décoré à Santa-Maria Nuova la chapelle San-Egidio : ces fresques ont péri, et l'on a fait disparaître également celles qu'il avait peintes à l'église de la Trinité pour les Gianfigliazzi. Épris des décorations luxueuses, des portraits et des costumes, Baldovinetti y avait représenté, entre autres sujets, la *Visite de la reine de Saba à Salomon*. Vasari mentionne cette fresque avec les plus grands éloges, et la façon dont il en parle donne à penser qu'Alesso, séduit par les doctrines dont Paolo Uccello fut l'un des promoteurs, s'était efforcé de se tenir aussi près que possible de la nature. Il y avait poussé jusqu'à la passion le culte du détail, n'oubliant ni les brins de chaume d'une toiture rustique, ni les rugosités d'un tronc d'arbre, ni les fentes du vieux mur où le lézard se chauffe au soleil. L'insecte, la fleur, le plumage de l'oiseau, Baldovinetti avait voulu tout dire et tout souligner. Ce système est dangereux, il a produit des œuvres où la multiplicité du détail sup-

prime l'harmonieuse unité de l'ensemble; nous constatons la doctrine sans l'approuver. Et cependant, il nous est impossible de ne pas trouver quelque chose de touchant dans l'ardeur avec laquelle certains peintres du quinzième siècle, et Baldovinetti l'un des premiers, se mirent à étudier la nature si longtemps dédaignée, et à faire parler, parfois même un peu trop haut, l'âme cachée qui pendant tant d'années avait été tenue au dur régime du silence. Les plus humbles choses, disaient ces bons maîtres, sont du domaine de la peinture; et tout ce qui vit, sous le ciel immense, a le droit d'être éternisé par l'art.

Du reste, les défauts qui peuvent résulter de l'emploi de cette méthode sont à peine visibles dans le tableau d'Alesso Baldovinetti que possède le musée des Offices : il représente la Vierge et l'Enfant entourés de saint Jean-Baptiste et de divers autres saints, parmi lesquels on reconnait ceux qui étaient chers à la maison des Médicis. Le tableau provient, en effet, de l'ancienne résidence de Cafaggiolo. Le dessin s'y montre accentué et personnel, et la coloration y abonde en tons vifs, qui donnent au spectacle beaucoup de charme et de vitalité. L'auteur de cette peinture était vraiment un maître. N'oublions pas le principal titre de gloire d'Alesso Baldovinetti : il a formé, comme mosaïste et comme peintre, un admirable artiste, Domenico Ghirlandaio.

A l'heure où nous sommes parvenus, au milieu de ce quinzième siècle, si fécond en merveilles, l'art toscan est dans toute son efflorescence. Les personnalités sont grandes; plus puissante encore est la légion. Il faudrait, par un procédé en quelque sorte synoptique, dont nous ignorons le secret, pouvoir raconter à la fois la vie des peintres qui étaient alors l'honneur de l'école florentine, dire leur effort simultané et donner en même temps la parole à tous ceux qui la demandent. Mais, si l'historien voit la contemporanéité des événements et des hommes, il lui est bien difficile de la faire comprendre au lecteur; il est fatalement condamné à émietter le récit et à raconter l'un après l'autre des faits qui se sont accomplis le même jour et quelquefois à la même heure. Faire défiler successivement les soldats d'une armée, ce n'est pas montrer cette armée dans sa cohésion et dans sa force collective. Ceux qui savent lire voudront bien, lorsque les individualités seront connues, les réunir et reconstituer le groupe glorieux.

Dans cette foule d'artistes excellents, nous plaçons en pleine lumière Benozzo Gozzoli. Benozzo di Lese di Sandro, — c'est là son vrai nom, — est né à Florence en 1424. Dès sa jeunesse, il fut associé à l'œuvre de Fra Angelico et à ses pieuses

doctrines. En 1447, il travaillait avec le moine dominicain au dôme d'Orvieto; deux ans après, il était encore employé aux peintures que son maître y avait laissées inachevées, et bientôt on le voit occupé à Montefalco, près de Foligno. Parmi les grands travaux qu'il y exécuta, le plus important est une série de peintures consacrées à la vie de saint François d'Assise, au couvent des Franciscains. A cette époque, Benozzo n'est guère qu'un fidèle adhérent de Fra Angelico. Il est curieux, quand on classe ses peintures dans l'ordre chronologique, de voir quelles phases traversa son talent pour monter, peu à peu, de l'obéissance juvénile à la libre virilité.

La personnalité de Benozzo Gozzoli ne commença à s'accentuer que lorsqu'il revint à Florence. C'est en 1459 qu'il acheva les peintures du palais Riccardi, dont le thème principal est le voyage des mages allant apporter à l'Enfant Jésus l'encens et la myrrhe. Ici l'affranchissement est complet. Benozzo a rompu avec l'art purement religieux de Fra Angelico; il croit aux magnificences de la nature extérieure, il cherche le luxe et la richesse. Dans cette procession des mages, il s'est complu aux costumes éclatants; il a groupé des esclaves portant des trésors; il a mêlé au cortége des chameaux, des chevaux, des chiens : c'est une panathénée fastueuse et vivante qui se profile sur un fond de paysage plein de détails et d'accidents pittoresques. Au lieu de l'art intime et concentré que Fra Angelico avait tant aimé, nous voyons ici, comme on dit au théâtre, l'art « en dehors », l'art qui prend possession de la nature et qui, amoureux des spectacles opulents, associe les fêtes du regard à celles de l'esprit.

Nous ne pouvons nous arrêter devant toutes les œuvres de Benozzo Gozzoli. De 1464 à 1467, il fut particulièrement employé à San-Gemignano. Ses peintures sont encore à l'église de Saint-Augustin. Elles représentent l'histoire du saint évêque, travail considérable dans lequel l'artiste parait avoir été aidé par une main étrangère, si l'on tient compte de la valeur inégale des épisodes. Il peignit aussi dans la même église un *Saint Sébastien,* les habitants de San-Gemignano ayant une dévotion particulière pour ce saint, qui avait protégé leur pays contre les ravages de la peste. Benozzo Gozzoli, inventeur abondant et facile, ne pouvait d'ailleurs rien refuser aux citoyens qui l'avaient si bien accueilli. Pour leur complaire, il consentit à restaurer la fresque de Lippo Memmi, qui existe encore dans la salle du Conseil du palais municipal. Ce travail fut achevé en 1467, et il le signa de son nom, comme il l'aurait fait pour une création originale.

L'année suivante, Benozzo était à Pise, et, ici, nous arrivons à l'œuvre immense qui l'a immortalisé. C'est là, c'est au Campo-Santo, qu'il faut étudier le vaillant artiste. De 1469 à 1485, Benozzo travailla à cette vaste décoration. Elle embrasse tout un côté de l'édifice, et ne comprend pas moins de vingt-deux fresques, sans parler de l'*Annonciation* et de l'*Adoration des mages,* placées au-dessus de la porte de la chapelle. Vasari le dit avec raison, c'était là une œuvre gigantesque et bien faite pour effrayer une légion de peintres. Benozzo y a raconté l'histoire de l'ancien Testament depuis l'*Ivresse de Noé* jusqu'à la *Visite de la reine de Saba à Salomon,* composition que nous ne citons que pour mémoire, car elle a malheureusement disparu. Notons tout d'abord un point grave : les premières fresques de la série sont de beaucoup les meilleures; les autres trahissent une certaine lassitude, la main alourdie d'un vieillard et aussi la collaboration d'aides inhabiles à traduire la pensée du maître. Mais l'œuvre n'en est pas moins un véritable poëme. Une de ces fresques est demeurée célèbre entre toutes : c'est celle qui représente l'*Ivresse de Noé,* et dont on trouvera ici la chromolithographie.

Cette fresque, Benozzo la peignit au début de l'entreprise et comme pour donner aux Pisans une idée de son talent. Conçue de façon à séduire les plus difficiles, elle assura le succès de l'œuvre entière. Le lecteur a sous les yeux cette composition où tant de détails charmants se mêlent à des traits de génie. Les derniers soleils de septembre ont achevé de mûrir les raisins; aux poutrelles d'une treille à l'italienne, la vigne suspend ses grappes vermeilles, et, montés sur des échelles, d'alertes jeunes gens ont commencé à les cueillir. Ils font tomber les raisins dans des corbeilles et de belles vendangeuses les reçoivent, les mains étendues, et vont les verser au pressoir voisin. Une de ces figures est tout simplement admirable. C'est celle de la jeune fille qui, à l'angle de la fresque, porte sur la tête, avec la majesté d'une statue, un panier plein de grappes muries. Elle marche d'un pas rapide et léger, et sa robe, obéissant au rhythme cadencé de son allure, dessine sur son corps robuste les plus beaux plis du monde. Déjà, dans cette histoire de l'école italienne, nous avons signalé des tentatives heureuses, nous avons assisté aux débuts de la grâce; mais ici nous pouvons la saluer dans sa fleur épanouie, dans l'éclat radieux de son triomphe. Cette porteuse de raisins est aussi belle qu'une canéphore antique; admirons-la, comme vont l'admirer les maîtres du siècle suivant. Sous la main de Benozzo, l'art de Florence s'élève et grandit : nous la voyons resplendir enfin, cette beauté si longtemps cherchée, et nous la trouvons dans une œuvre de 1469, alors que Léonard

de Vinci n'est qu'un écolier dont nul encore ne sait le nom, et bien avant la naissance de Michel-Ange et de Raphaël.

Dans l'autre partie de la fresque, les vendanges sont achevées. Noé a bu imprudemment la liqueur perfide; étendu sans vêtement, il dort du lourd sommeil de l'ivresse. Ses fils sont autour de lui. C'est dans ce groupe qu'est la figure connue à Pise sous le nom de la *Vergognosa,* une jeune femme qui met la main sur ses yeux pour ne point voir et qui, entre ses doigts largement ouverts, laisse filtrer un regard curieux. Ce détail, qu'un maître absolument austère aurait peut-être rejeté comme puéril, n'a rien pourtant qui puisse froisser le goût : il est dans le sentiment de Benozzo Gozzoli et dans celui de ce grand quinzième siècle qui, même dans une œuvre grave, aimait à glisser une pointe d'enjouement et de malice. Considérée au point de vue de l'ensemble, l'*Ivresse de Noé,* quoique fourmillante de détails, n'en garde pas moins une forte unité. Elle révèle dans l'art italien une situation désormais conquise : évidemment, nous touchons au but.

Les autres fresques du Campo-Santo ne sont peut-être pas aussi belles que l'*Ivresse de Noé*. Et cependant combien de pages superbes ou charmantes on pourrait citer dans le poëme écrit par Benozzo sur ces murailles vénérables! La *Malédiction de Cham* s'encadre dans un magnifique paysage, et c'est ici surtout que l'artiste montre bien à quel point il avait rompu avec les pratiques chères à Fra Angelico : dans la *Tour de Babel,* les perspectives se déroulent vastes et lumineuses; la coloration s'accentue puissamment. L'œuvre immense n'était pas encore achevée quand les Pisans résolurent de récompenser Benozzo Gozzoli. En 1478, ils lui donnèrent un tombeau dans ce cimetière dont il illustrait les murailles, et où ils ensevelissaient leurs morts préférés. La tombe de Benozzo est toujours au Campo-Santo, et l'inscription qu'on y a gravée pour rappeler la libéralité des Pisans a pu faire croire que l'artiste avait alors cessé de vivre. L'érudition moderne a corrigé cette erreur : Gozzoli ne termina qu'en 1485 les fresques du Campo-Santo; au commencement de l'année 1496, il vivait encore à Florence, et il fut chargé, avec Pérugin, Filippino Lippi et Cosimo Roselli, d'estimer les fresques qu'Alesso Baldovinetti venait d'achever à l'église de la Trinité.

Pour mener à fin de si grands travaux, Benozzo Gozzoli avait dû grouper autour de lui un assez bon nombre de collaborateurs et d'élèves. Un seul nous est connu, c'est Zenobio Machiavelli; mais, presque toujours occupé à aider son maître, il n'a laissé que de rares tableaux. Nous avons au Louvre le *Couronnement de la Vierge*



BENOZZO GOZZOLI

LA VENDANGE FRAGMENT DE L'IVRESSE DE NOE

avec la précieuse signature : OPVS . CENOBII . DEMACHIAVELLIS . MCCCCLXXIII. A Pise, au petit musée de l'Académie, on peut voir une Vierge tenant l'Enfant Jésus et entourée de quatre saints. L'œuvre est également signée, mais elle ne porte point de date. Machiavelli est un peintre sans originalité : il combine un peu lourdement la manière de Filippo Lippi avec celle de son maître. Néanmoins il n'est pas inutile de le citer ici : dans les fresques de Gozzoli, on rencontre parfois des figures rudes et mal venues. Ne seraient-elles pas de Machiavelli ?

Nous avons dit, au début de ce chapitre, quelle influence les grands sculpteurs Ghiberti et Donatello exercèrent sur les peintres du commencement du quinzième siècle. Cette recherche du relief, cette accentuation de la forme, qu'on admire dans Masaccio, dans Paolo Uccello, et même dans Benozzo Gozzoli, elles sont dues, dans une forte mesure, aux exemples, aux leçons de ces fiers tailleurs de marbre qui, ayant à sculpter une figure humaine, s'efforçaient de tout dire et de lui imprimer le cachet victorieux d'une personnalité vivante. Ghiberti était mort en 1455, Donatello commençait à vieillir, lorsque l'artiste qu'on a appelé Andrea Verrocchio hérita de leur autorité. Nous ne faisons pas ici l'histoire de la sculpture; mais nous devons tenir compte de ce maître illustre, un peu parce qu'il a été peintre à ses heures, et surtout parce qu'il a fait des peintres, un entre autres, qui fut le plus grand de tous, Léonard de Vinci.

Né à Florence en 1432, Andrea di Michele Cioni fut élève de Donatello et de l'orfévre Giuliano Verrocchio. Suivant un usage dont nous avons déjà cité plus d'un exemple, il joignit à son nom celui de ce dernier maître, et c'est sous ce nom d'emprunt qu'il s'illustra. L'orfévrerie lui dut des chefs-d'œuvre; il excellait d'ailleurs dans tous les travaux du métal; il était ciseleur et fondeur, et, dans l'art du bronze, il fut l'un des plus hardis. L'*Enfant jouant avec un poisson,* qui décore la petite fontaine placée au vestibule du Palais-Vieux, le groupe du Christ et de Saint-Thomas, à Or San-Michele, la statue équestre de Bartolommeo Colleone, à Venise, sont des œuvres admirables par l'énergie et le caractère. Verrocchio savait aussi faire parler le marbre. Et comment, lorsqu'on l'a vu une fois, ne pas garder éternellement devant les yeux et au fond du cœur le souvenir du bas-relief du musée des Offices, la *Mort de la femme de Tornabuoni!* Couchée sur son lit de douleur, elle expire, et des parents, des jeunes filles se pressent autour du cher cadavre dans des attitudes qui sont l'image même de la désolation sans remède et du deuil éternel. Jamais la tragédie humaine ne fut exprimée d'une manière plus poignante. Sans

doute, les formes sont un peu maigres, et dans le sens de la beauté, — Michel-Ange le prouva, — on pouvait concevoir et réaliser des types plus purs : mais, pour l'émotion douloureuse, pour l'éloquence du sanglot, pour le déchirement du cœur, nul n'est allé plus loin.

L'auteur de cet admirable bas-relief, Andrea Verrocchio, mourut à Venise en 1488. Il forma de glorieux élèves, dont le nom brillera dans la suite de ce récit, car son atelier était l'atelier modèle, et Verrocchio, ayant tout appris, pouvait tout enseigner. Son influence sur l'école florentine fut capitale : ses bronzes et ses marbres devinrent la leçon des générations nouvelles, et les peintres en furent émus comme les sculpteurs. Enfin, ce grand maître du drame moderne daigna faire de la peinture.

D'après Vasari, Verrocchio n'aurait peint que deux tableaux. L'un était placé à l'église San-Domenico : l'historien n'en dit pas le sujet : il a disparu. Est-ce la *Vierge entourée de saints,* dont on trouve une reproduction dans l'*Etruria pittrice?* Nous l'ignorons. L'autre est le *Baptême de Jésus,* que possède l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Cette œuvre présente un intérêt historique considérable : nous en publions une gravure.

Vasari, jugeant au point de vue du seizième siècle, prétend que, dans la peinture comme dans la sculpture, Andrea Verrocchio a fait paraître une manière « *alquanto dura e crudetta* ». Il y a quelque vérité dans cette critique. Habitué aux travaux du métal et essentiellement ciseleur, Andrea dessine avec un burin plutôt qu'avec un crayon; son exécution, insuffisamment enveloppée, est un peu revêche et anguleuse. Lorsqu'on examine le *Baptême de Jésus,* on est tout d'abord frappé de la maigreur des formes, de l'importance excessive donnée aux détails anatomiques : Verrocchio est plus préoccupé de l'ossature intérieure que de la délicatesse de l'épiderme. Le Christ est debout et les mains jointes, dans un vaste paysage médiocrement oriental : à droite un entassement de rochers aux cassures symétriques, à gauche un palmier, au fond une perspective de montagnes. Jésus baigne ses pieds dans l'eau rare d'un ruisseau, et reçoit le baptême des mains de saint Jean, qui est émacié comme un ascète, sec et nerveux comme l'homme du désert. La tête du Christ, celle du précurseur sont fouillées avec un pinceau qui semble avoir la fermeté d'un outil de fer : ce sont presque des médailles; les genoux, les pieds, les mains sont curieusement et sèchement détaillés. Verrocchio a la passion de l'exactitude, la haine de l'à-peu-près. La mesure est évidemment dépassée, mais quel effort



1432 ANDREA VERROCCHIO 1488

BAPTÊME DE JESUS-CHRIST

(Académie des Beaux-Arts de Florence)

admirable, quelle sincérité de dessin! A gauche de Jésus, deux anges sont agenouillés : ici, l'exécution est un peu différente, et pour l'un d'eux du moins, pour celui qui, vu de profil, jette sur le Sauveur un regard inquiet et tendre, la rigidité du pinceau s'amollit et devient de la grâce. Cette exception, dans l'œuvre de Verrocchio, est expliquée par l'histoire. Le maître sévère avait alors parmi ses élèves un jeune homme encore inconnu, qui bientôt devait être le plus grand artiste de l'Italie, Léonard de Vinci. C'est Léonard qui a peint l'ange que nous admirons. Vasari le dit positivement « *Colorì un angelo di sua mano, il quale era molto meglio che l'altre cose.* » Oui, cet ange est la meilleure figure du tableau de Verrocchio. Le dessin est bien du maître, mais la peinture est de l'élève. On le reconnaît à la douceur de l'exécution caressée, à l'élégance de la chevelure légère, à la tendresse du sourire. Nous aurions regretté de ne pas mettre sous les yeux du lecteur cette ravissante figure : il faut l'étudier et s'en souvenir. C'est la première page de la biographie de Léonard de Vinci.

Toute exagération doit ici être évitée, mais nous croyons de tout notre cœur que, malgré le petit nombre de ses tableaux, malgré la rigidité de sa manière, Verrocchio a exercé sur les peintres de son temps une influence magistrale. Énergique, savant, résolu, il enseigne qu'il faut renoncer aux chimères, que le dessin n'est point une rencontre du hasard, et que, pour exprimer la forme humaine, il faut la connaître, non d'une façon approximative et vague, mais absolument, *intus et in cute.* A ce point de vue, Verrocchio est un véritable initiateur, et, n'eût-il peint qu'une des figures du *Baptême de Jésus,* son rôle, comme son nom, resterait grand dans l'histoire.

L'invasion des ouvriers du métal dans le domaine de la peinture est un des faits caractéristiques du quinzième siècle florentin. Plusieurs d'entre eux, qui, dans l'art du bronze, étaient passés maîtres, suivirent l'exemple de Verrocchio, et, habitués à parler plusieurs langages, exprimèrent tour à tour leur pensée avec le pinceau et avec l'ébauchoir. Antonio Pollaiolo et son frère Piero sont bien les contemporains d'Andrea, les prédécesseurs des grands artistes du seizième siècle. Tous deux furent habiles, tous deux firent de la peinture, mais c'est Antonio qui est resté le plus célèbre. D'après une déclaration faite par son père devant les magistrats, on doit penser qu'Antonio est né à Florence vers 1433. Il apprit l'orfévrerie à l'atelier de Bartoluccio, et il s'illustra bientôt dans cet art qu'on estimait alors à l'égal des meilleurs. Benvenuto Cellini cite Antonio del Pollaiolo comme un des plus savants

orfévres de l'Italie. Sculpteur, il a fait à Saint-Pierre de Rome les monuments de Sixte IV et d'Innocent VIII, et c'est là qu'il mourut dans les premiers jours de 1498.

Mais il nous faut, à notre grand regret, négliger les statues de bronze, les œuvres d'or ou d'argent dont Antonio enrichit les églises. Il était déjà dans la force de l'âge lorsqu'il aborda la peinture; il y fut aidé par son frère, qui savait bien le métier de peintre, l'ayant appris, dit Vasari, chez Andrea del Castagno. Il n'est pas toujours facile de faire à chacun la part qui lui revient; toutefois Antonio paraît avoir été, plus que son frère, un inventeur et un maître. Ses œuvres sont rares, mais elles ont un grand cachet de virilité et de puissance. On y reconnaît l'artiste qui avait étudié l'anatomie et qui, — l'un des premiers, sans doute, à Florence, — avait disséqué des cadavres pour y chercher, au profit de l'art, les secrets de la construction intérieure et le jeu des muscles.

Pollaiolo montra sa science anatomique et aussi une sorte de préoccupation du bas-relief dans deux petits tableaux, aujourd'hui réunis en un seul et représentant *Hercule étouffant Antée,* et *Hercule combattant l'hydre de Lerne* (musée des Offices). C'est une œuvre forte et concentrée, où la violence des attitudes est tout à fait florentine. Dans d'autres peintures, Antonio del Pollaiolo a cherché à revêtir d'une coloration chaude et puissante la fierté de son dessin. C'est ce qu'il a fait dans le tableau où il a groupé *Saint Eustache, saint Jacques et saint Vincent.* Cette peinture, également conservée au musée des Offices, est d'un coloris intense et brillant : l'éclat harmonieux des tons que Pollaiolo y fait jouer donne un singulier démenti à ceux qui prétendent que l'école florentine n'a pas eu le sentiment de la couleur. Tout prouve qu'elle a longtemps cherché les beaux secrets de l'harmonie. Sans doute, elle les a vite oubliés, mais elle les a connus pendant la seconde moitié du quinzième siècle : chose étrange pour un sculpteur! Pollaiolo a été un éclatant coloriste.

Le chef-d'œuvre de Pollaiolo est le *Martyre de saint Sébastien*, qu'il peignit en 1475 pour l'autel de la chapelle des Pucci, à l'église San-Sebastiano de'Servi. C'est une des plus intelligentes acquisitions de la Galerie nationale de Londres. Nous donnons ici la gravure de ce tableau, que Vasari qualifie très-justement de *cosa eccellente e rara.* Debout sur un tronc d'arbre dont on a coupé les branches, le martyr se tient immobile, la tête levée vers le ciel et reçoit avec un courage stoïque les flèches que lui décochent ses bourreaux. Les uns se baissent pour bander la corde de leur arbalète, et leurs mouvements présentent de hardis raccourcis ; les autres s'évertuent à percer de leurs flèches le corps du saint, qui va mourir dans une



[illegible] ANTONIO DEL POLLAIOLO [illegible]

LE MARTYRE DE SAINT SEBASTIEN

[illegible]

prière. Au fond, de petits cavaliers président au supplice ou chevauchent gaiement dans la campagne, car ce tableau se complète par un superbe paysage aux verdures énergiques, et dont les perspectives fuyantes sont embellies d'une multitude de détails pittoresques. Cette composition est-elle sans défaut? Non, assurément. Les éléments qui la constituent sont vraiment disposés d'une manière par trop symétrique; ici le parallélisme des groupes et des figures est presque de l'identité. En outre, la beauté des types est trop absente, les bourreaux sont laids, leurs mains et leurs pieds sont d'une énergie commune et presque triviale; l'artiste ignore encore que les formes doivent être choisies. Mais, la vulgarité de certains détails étant acceptée, quel pinceau résolu, quel respect pour la vérité, et dans le torse du martyr, quelle savante recherche du modelé! La préoccupation de la couleur n'est pas moins frappante : les rouges éclatants chantent sur les verts intenses, et çà et là les tons transparents jouent avec les tons opaques. Vasari nous apprend que les orfévreries d'Antonio Pollaiolo étaient enrichies d'émaux. Ne semble-t-il pas qu'il y a dans sa peinture quelque chose de la splendide palette de l'émailleur?

Auprès de pareils maîtres, Cosimo Rosselli paraîtra faible. Son talent inégal, sa manière hésitante, semblent vouloir le rattacher, mais d'assez loin, à Benozzo Gozzoli. Il ne fut cependant pas son élève. Né à Florence en 1439, il passa trois ans chez un peintre dont l'histoire n'a pris qu'un souci médiocre, Neri di Bicci. Il vivait encore à la fin de 1506. Florence, Lucques et Rome possèdent d'importants travaux de Cosimo Rosselli. Peut-être faut-il considérer comme un ouvrage de sa jeunesse le tableau conservé à l'Académie des beaux-arts, *Sainte Barbe entre saint Jean Baptiste et saint Mathias*. Les figures sont roides et faiblement expressives. Rosselli a mieux réussi dans la fresque. C'était du moins l'avis du pape Sixte IV, qui, il est vrai, était en peinture un connaisseur assez mal informé : « *non molto s'intendeva di simili cose,* » écrit Vasari avec une bonhomie cruelle. Et il se hâte de prouver son dire. Sixte IV avait imaginé d'associer Cosimo Rosselli à Luca Signorelli, à Ghirlandaio, à Botticelli, à Pérugin, pour la décoration de la chapelle Sixtine. Cosimo n'était pas de taille à lutter contre d'aussi redoutables rivaux. Il peignit le *Passage de la mer Rouge*, la *Cène*, et une troisième fresque qui, groupant deux sujets dans le même cadre, représente le *Sermon sur la montagne* et un autre épisode de la vie de Jésus. Le Saint-Père fut enchanté de ces compositions, et, comme il avait organisé une sorte de concours entre les peintres qu'il employait, il donna le prix à Cosimo Rosselli. L'histoire n'a pas ratifié le jugement de Sixte IV. A ses yeux, Cosimo demeure

un maître habile, mais inégal, et elle le classe bien au-dessous des quatre peintres avec lesquels il eut l'insigne honneur de travailler aux fresques de la Sixtine.

Dans le groupe des artistes employés par le pape, un des plus grands, le plus grand peut-être, fut Luca Signorelli. Il naquit à Cortone vers 1441, et presque toujours il a signé ses tableaux *Lucas Cortonensis*. Il fut l'élève d'un maître important, dont nous aurons à reparler, Piero della Francesca; mais Signorelli, nature impétueuse et violente, ne pouvait se soumettre aux procédés adoucis de l'école ombrienne : il eut de très-bonne heure un style fier, grandiose, essentiellement dramatique. On aura tout dit de Luca Signorelli lorsqu'on aura montré par des exemples qu'il fut l'inspirateur véritable, le modèle émouvant dont Michel-Ange suivit les grandes leçons.

Par sa mère, qui était sœur de Lazzaro Vasari, Luca Signorelli appartenait à la famille des fameux potiers d'Arezzo. C'est dans cette ville que nous le voyons travailler d'abord; il peignit à fresque la chapelle Sainte-Barbe dans l'église San-Lorenzo, et à l'huile deux grandes bannières processionnelles, celle de la confrérie de Sainte-Catherine et celle de l'église de la Trinité. Ces premières œuvres tenaient beaucoup de la manière de Piero della Francesca, s'il en faut croire Vasari, qui, dans son enfance a pu voir le vieux Signorelli, et qui, s'aidant des souvenirs de sa famille, lui a consacré une notice des plus intéressantes.

Signorelli, dont l'activité était prodigieuse, a beaucoup voyagé. En 1474, il travaillait à Città di Castello; quelques années après, il était à Rome, occupé avec Botticelli, Ghirlandaio, Pérugin et Cosimo Rosselli, à décorer la chapelle de Sixte IV. Il avait, pour sa part, reçu mission de représenter dans une vaste fresque l'*Histoire de Moïse*. Nous reproduisons cette peinture, une des plus belles de la chapelle Sixtine. Signorelli, suivant la coutume des artistes de son temps, a fait entrer plusieurs sujets dans une seule composition. Mais les groupes qui la constituent sont rattachés les uns aux autres par une même pensée, ainsi que par l'artifice de quelques lignes heureuses : à droite Moïse, assis sur un tertre et tenant en main le livre de la Loi, annonce aux Israélites leur prochaine entrée dans la terre promise; à gauche, il remet la verge symbolique à Aaron agenouillé devant lui; au fond, dans un paysage semé de collines boisées, on le voit conduit par l'ange qui, du haut de la montagne, lui montre les lointaines perspectives de Chanaan; enfin, dans un angle de la fresque, des figures indistinctes entourent son cadavre. Cette composition est, pour ainsi dire, un drame à plusieurs actes; mais dans la diversité des épisodes qui l'enri-



LUCA SIGNORELLI

chissent, elle garde une forte unité. Le sentiment de la vie, la recherche des attitudes vraies, se manifestent dans cette fresque. Elle fut achevée avant 1484. A cette date, Signorelli était de retour à Cortone. La même année, il peignait le tableau d'autel de la cathédrale de Pérouse. La plupart des villes de l'Ombrie et le midi de la Toscane possédèrent bientôt des œuvres de sa main.

Signorelli vint aussi à Florence, et, en 1491, il était appelé à donner son sentiment sur le projet de la façade de Santa-Maria del Fiore. Est-ce à cette époque qu'il travailla pour Laurent de Médicis? Un des tableaux qu'il fit pour lui doit surtout nous intéresser. Vasari nous apprend que Signorelli y avait représenté une réunion de dieux de la fable, *alcuni dei ignudi*. L'artiste avait deux raisons pour choisir un pareil sujet : curieux de sacrifier aux modes nouvelles, ardent même à les devancer, il aimait les sujets empruntés à la mythologie renaissante, à cette antiquité, si longtemps méconnue, dont les chefs-d'œuvre retrouvés commençaient à enchanter l'âme italienne; il aimait surtout à dépouiller ses figures des costumes qui voilaient la beauté et l'énergie de leurs formes. Cette nudité, que les peintres purement religieux avaient proscrite, il voulait, en digne prédécesseur de Michel-Ange, la faire resplendir en pleine lumière.

C'est aussi pour Laurent de Médicis que Luca Signorelli peignit la *Vierge et l'Enfant Jésus,* aujourd'hui au musée des Offices. Le lecteur en a sous les yeux la gravure. Ce tableau, dont la disposition est assez étrange, comprend trois médaillons d'inégale grandeur : dans le premier, le sujet principal est peint en couleurs vives; dans les deux autres, de dimensions plus restreintes, des figures de prophètes sont représentées en grisailles. Des ornements et des arabesques occupent l'espace compris entre les trois disques. Ainsi que l'a dit, dans l'*Histoire des Peintres,* l'auteur de la biographie de Luca Signorelli, « l'ensemble est somptueux et décoratif. Dans le grand médaillon inférieur, la Vierge, hardiment vêtue de rouge et de bleu, est assise au milieu d'un paysage : elle joue avec l'Enfant, qui est debout auprès d'elle. Au deuxième plan, on voit les figures de quatre bergers, un cheval, un rocher aux arêtes abruptes, et tout cela est dessiné d'un très-grand air, avec un accent ressenti, un peu dur peut-être, assurément très-violent et très-original. Une couleur intense et forte ajoute son cachet à cette œuvre virile, où le maître, fier, hautain, superbe, montre son goût pour les formes nues et pour les attitudes élégantes et rares. »

Un immense travail occupa ensuite le talent de Signorelli. Le 5 avril 1499, l'artiste s'engageait à peindre les fresques de la cathédrale d'Orvieto; il consacra

plusieurs années à cet ouvrage, magnifique préface des grandes créations du seizième siècle. Pour faire suite au *Jugement dernier* que Fra Angelico avait laissé inachevé, il peignit, à la chapelle San Brizio, la Chute de l'antechrist poursuivi par l'archange, le Paradis, où des anges, d'un dessin superbe, distribuent aux élus des couronnes et des fleurs, et enfin la Résurrection des morts. On les voit sortir du sépulcre, les uns, robustes et sains comme s'ils avaient été rajeunis par le sommeil de la tombe, les autres à l'état de cadavres décharnés ou de squelettes. Dans ces diverses compositions, Signorelli a multiplié les figures nues, et il a cherché le mouvement, les raccourcis audacieux, la violence des attitudes savamment rhythmées. Au seizième siècle, cette fresque était encore consultée par les plus hardis dessinateurs. « Je ne m'étonne pas, dit Vasari, que les œuvres de Luca aient toujours été grandement louées par Michel-Ange et qu'il ait habilement tiré parti de ses inventions dans son *Jugement dernier* de la Sixtine, pour le dessin des anges, par exemple, et des démons, et pour quelques autres détails qu'il a empruntés à Luca, ainsi que chacun le peut voir. » Notons, en terminant, que Signorelli vécut assez longtemps pour assister au triomphe de ses méthodes, à l'avénement de son glorieux successeur. Un document publié par le docteur Gaye, dans son *Carteggio,* nous montre en effet que, le 14 juin 1523, le vieux maître était encore de ce monde.

Pendant que Signorelli préparait les voies où devait marcher Michel-Ange, et cherchait le drame dans la pantomime, parfois violente, de ses personnages, un artiste mélancolique et charmant, Botticelli, s'était épris de la grâce. Sa vie fut sans incident, mais il a mis son cœur dans son œuvre : Filippo Lippi, Signorelli, d'autres peut-être, se sont montrés plus robustes que lui; aucun n'a été plus tendre.

Alessandro Felipepi, né à Florence en 1447, fut confié tout enfant à l'orfévre Botticelli. Comme l'avait fait Verrocchio, il prit le nom de son maître; mais, les travaux de l'orfévrerie ne suffisant pas à son ambition, il apprit à peindre sous Filippo Lippi. Nous retrouvons la trace de cet enseignement dans l'œuvre de Botticelli, notamment dans les carnations, d'un brun chaud, qu'il donne à ses modèles, et aussi dans son goût pour les ornements et les dorures; mais Botticelli a modifié les types, un peu ronds, qui avaient été chers à son maître : il les a amaigris, raffinés, et peut-être les a-t-il modernisés par un certain maniérisme.

Chose curieuse en effet! L'art toscan n'est pas encore parvenu à son entier développement, il n'est pas sorti de la période des recherches inquiètes, et déjà il semble que, dans ses élégances un peu tourmentées, il ne déteste pas la manière. Les



1441 LUCA SIGNORELLI 1523

LA VIERGE

Musée des Offices, à Florence

vierges de Botticelli sont adorables; elles ont un charme étrange, un sourire douloureux et qui va au cœur, mais leurs attitudes s'exagèrent parfois dans le sens de la grâce, et il y a quelque chose d'excessif dans les doigts cassés de leurs mains fluettes et nerveuses. Pour Botticelli, l'idéal féminin admet un certain appoint de singularité; une sorte de prétention se mêle à son émotion naïve; on pourrait, à bien des égards, le prendre pour un génie malade. Il n'en est que plus émouvant.

Il était d'ailleurs plein de séve, et, alors même qu'il a paru se répéter, il a varié à l'infini le même sujet. Le *Couronnement de la Vierge,* de l'Académie des beaux-arts de Florence, est un tableau d'une frappante originalité. Au premier plan, quatre saints sont debout dans une prairie semée de fleurs. On y reconnaît l'évangéliste saint Jean, saint Augustin, saint Jérôme, avec son chapeau de cardinal, et saint Éloi revêtu de ses habits épiscopaux. Dans la partie supérieure de la composition, le Christ dépose la couronne sur le front de la Vierge agenouillée devant lui, et, tout autour du groupe solennel, des anges forment une ronde et dansent la main dans la main. Le chœur de ces figures aériennes est véritablement magnifique. Les beaux anges que nous rencontrerons tout à l'heure dans l'œuvre de Pérugin, et même dans les premiers tableaux de Raphaël, Botticelli les a devinés. La diversité des attitudes, le mouvement des draperies volantes, le rhythme assoupli des corps et des pas, c'est là ce qu'on ne peut se lasser d'admirer dans le tableau de l'Académie. C'est, parmi les œuvres de Botticelli, une page exquise.

Comme la plupart des maîtres de la fin du quinzième siècle, Botticelli a salué le réveil de la poésie antique. Il n'était vraisemblablement qu'un lettré fort incomplet, mais il écoutait ce qu'on disait autour de lui, et bientôt il se proclama l'un des adhérents de la mythologie renaissante. Nul n'apporta au service des idées nouvelles plus de délicatesse et plus de grâce, et il y mêla une naïveté, une sorte de sauvagerie encore mal apprivoisée. Botticelli arrive à Corinthe, mais il a gardé l'accent un peu rude d'un homme du moyen âge. A ce point de vue, son tableau du musée des Offices, la *Naissance de Vénus,* est une œuvre à part, une date dans l'histoire. Il ne s'agit en aucune façon d'une imitation de la statuaire antique; nulle tentative archaïque, nul pédantisme dans cette composition charmante et qu'un puriste trouverait peut-être barbare. La déesse vient de sortir de la mer : nue et debout sur une coquille, elle est doucement poussée par la brise, et bientôt elle va aborder au rivage où les fleurs commencent à naître à son approche, et où l'attend une figure couchée qui, sous les traits d'une jeune femme, symbolise sans doute le printemps.

Il y a un peu de gaucherie dans l'attitude de la Vénus, mais elle est charmante dans son élégance allongée. Les tons clairs dominent dans ce tableau, que semblent envelopper une blonde atmosphère d'avril et comme une fraîcheur d'aurore.

Dans son goût pour les choses de l'antiquité grecque, qu'il savait peu, mais qui parlait à son cœur, Botticelli eut un jour une étrange fantaisie. Un érudit lui ayant conté, d'après Lucien, l'histoire du tableau dans lequel Apelles avait symbolisé la *Calomnie,* il essaya de restituer cette peinture perdue et de la refaire en s'aidant de la description que nous a laissée l'écrivain de Samosate. Ce tableau, qui n'est pas seulement une curiosité et un jeu d'esprit, est aujourd'hui au musée des Offices. Nous le reproduisons. Le lecteur remarquera sans doute que Botticelli ne s'est pas attaché à traduire fidèlement le texte grec. Sa restitution est ingénieuse et libre comme une œuvre originale.

La scène se passe dans le vestibule d'un palais antique : les pilastres, décorés de bas-reliefs et de statues, soutiennent des arcs en plein cintre, dont l'ouverture laisse voir le ciel bleu. Cette architecture, rehaussée d'ornements dorés, est extrêmement riche, curieuse, élégante. Quant à la composition, elle est peut-être un peu confuse : il semble que Botticelli ait voulu grouper trop de figures dans un espace étroit. A droite, le juge siége sur une sorte de trône : il a, comme dans le tableau d'Apelles, de longues oreilles d'âne et elles s'ouvrent largement aux paroles envenimées que murmurent deux terribles mégères placées à côté de lui. Aux pieds du juge, des furies, parmi lesquelles on reconnaît la Délation, accourent conduites par un personnage de mine patibulaire, qui avance la main et qui paraît être le Faux Témoignage. Elles traînent par les cheveux la malheureuse victime de la calomnie. Un peu plus loin, une figure voilée, mais dont on entrevoit cependant le visage plein de haine, représente l'Hypocrisie ou le Mensonge. Le groupe se complète par un dernier symbole, une femme, qui, la chevelure éparse et l'œil plein de larmes, se tient à l'écart et semble attester l'innocence de l'accusé. C'est la Vérité, dans le costume sommaire que lui prêtent les poëtes : nul ne la voit, nul ne l'écoute, et sa protestation reste vaine. Le juge est déjà circonvenu, et bientôt la calomnie aura accompli son œuvre.

Si nous prétendions que Botticelli est un Raphaël et qu'on doit admirer en lui un dessinateur absolu, l'estampe que nous publions nous donnerait un cruel démenti. Mais nos imprudences ne vont pas jusque-là. Botticelli a abusé des formes maigres; les gestes de ses figures sont anguleux, ses draperies aux plis multipliés s'inter-



BOTTICELLI

LA CALOMNIE

rompent et se cassent contrairement aux lois d'une savante eurhythmie. Qu'est-ce à dire, sinon que le quinzième siècle n'est point le seizième, que Florence, si bien douée pourtant, bégaya avant de parler, que l'anxiété de la recherche précéda la sérénité victorieuse et que la grâce souveraine n'est point la conquête d'un jour?

Botticelli a vu naître le grand art. Il n'est mort qu'en 1515, pauvre et lassé par une longue lutte. De sombres tristesses envahirent ses dernières années. Tendre, sérieux, affamé de justice, il s'était enrôlé parmi les adhérents de Jérôme Savonarole, il appartenait au groupe des *piagnoni* ou des « pleureurs », et il eut cette douleur poignante de voir périr dans les flammes le maître qu'il avait aimé. L'œuvre de Botticelli lui a survécu. Au retour d'une excursion à Florence, son nom revient sans cesse sur les lèvres du voyageur charmé. Comment oublier la grâce un peu bizarre de ses anges et la mélancolie de ses madones, si adorablement attristées?

Botticelli serait le plus séduisant des maîtres de la fin du quinzième siècle, si à côté de lui et presque à la même heure, Ghirlandaio n'avait pris la parole avec une autorité triomphante. Celui-ci n'est pas seulement une âme tendre, c'est une intelligence robuste et virile : l'histoire salue en lui le glorieux maître de Michel-Ange.

Domenico Bigordi, — c'est là son nom véritable, — était le fils d'un joaillier qu'on avait surnommé Ghirlandaio, à cause de l'habileté avec laquelle il exécutait les *ghirlande*, sorte de joyaux de métal ciselé dont les jeunes filles aimaient à parer leur front. Il naquit à Florence en 1449, et il y mourut un peu avant 1498. Peintre et mosaïste, Domenico fut l'élève d'Alesso Baldovinetti; nous renvoyons aux biographies spéciales pour le récit de sa vie et l'histoire de ses travaux. La chapelle Sixtine, qu'il fut appelé à décorer avec Botticelli, Signorelli et Pérugin, a gardé de lui une fresque superbe, la *Vocation de saint Pierre et de saint André;* le Louvre, les musées d'Allemagne et d'Angleterre possèdent de sa main des œuvres précieuses; mais c'est à Florence qu'il faut étudier Ghirlandaio.

En effet, bien que ses tableaux soient d'un sentiment exquis, d'une admirable exécution, Domenico a été essentiellement un fresquiste; à sa puissante imagination, à son pinceau résolu, il fallait les grands espaces et les compositions étoffées de nombreux personnages. Il s'est montré dans la fresque un maître souverain, non-seulement pour le mouvement, la grâce des figures et leur expression morale, mais encore pour la perspective fuyante des lointains pleins de lumière et enfin pour la couleur. Ses fresques, d'un ton monté et fort, ont une harmonie qui manque quelquefois à ses tableaux. Nous pouvons en citer deux magnifiques exemples.

Il existe à Florence, dans l'église de la Trinité, une chapelle connue sous le nom de chapelle Sassetti. Un des membres de cette famille, Francesco Sassetti, confia à Ghirlandaio le soin d'en décorer les murailles. L'inscription qu'on y lit encore nous apprend que l'artiste termina son travail en 1485. Il y peignit, avec les principales scènes de la vie de saint François, les portraits de Francesco Sassetti et de sa femme Nera. Ces deux figures agenouillées sont au nombre des chefs-d'œuvre du quinzième siècle. La fresque, qui, d'après le préjugé vulgaire, serait presque toujours éteinte et fade, prend ici des vigueurs de tons qu'on ne voit nulle part ailleurs. Des bruns tirant sur le noir, des rouges sombres, lui donnent une vigueur extrême. Est-il besoin d'ajouter que la tête de Francesco Sassetti et celle de sa femme sont admirables par le caractère et par le sentiment? Domenico Ghirlandaio n'était pas portraitiste de profession : mais, dans ces solennelles effigies, il s'élève au niveau des plus grands maîtres du portrait.

Parmi les fresques consacrées à la vie de saint François, il en est deux qui sont plus particulièrement admirées. L'une représente la *Résurrection d'un enfant*. Le miracle s'accomplit à Florence devant la porte de l'église, près du quai de l'Arno : au fond, on voit l'ancien pont de la Trinité, celui-là même que Taddeo Gaddi avait construit. Ghirlandaio, ainsi que Lanzi l'a remarqué, est un de ceux qui ont le mieux réussi dans ces perspectives; la dégradation des lointains est notée avec une parfaite justesse, et, en présence de cette réalité de la lumière, de ces tons apaisés par la distance, on se demande si le but n'est pas atteint, et si l'art doit aller plus loin.

L'autre fresque de la chapelle Sassetti, qui a mérité tant d'éloges à Ghirlandaio, celle que Rumohr considère comme le chef-d'œuvre du maître, représente la *Mort de saint François*. Ici l'effort d'imagination n'est peut-être pas absolument original, car Spinello Aretino, dans la *Mort de saint Benoît,* et Filippo Lippi dans les *Funérailles de saint Étienne,* avaient déjà montré comment on peut grouper autour d'un cadavre une foule de personnages en deuil et de figures pleurantes. Mais Ghirlandaio a dépassé en émotion tous ses prédécesseurs. La scène, telle qu'il l'a comprise, est mouvementée et douloureuse. Penché auprès de saint François, un médecin suit avec anxiété les suprêmes battements de son cœur : pleins de désespoir et de respect, plusieurs moines se sont jetés à genoux et couvrent de leurs baisers les mains et les pieds du saint. Dans cette fresque, comme dans celles dont nous venons de parler, les têtes des personnages sont presque toutes des portraits, et, là encore, la fermeté



DOMENICO GHIRLANDAIO

LA MORT DE SAINT FRANÇOIS

de la pratique, l'intensité des colorations vigoureuses, montrent bien que l'art arrive à son apogée. L'historien, à ce point du récit, se croit parvenu aux sommets.

Ghirlandaio achevait à peine les peintures de la chapelle Sassetti qu'il entreprenait une œuvre immense, la décoration du chœur de Santa-Maria Novella. Les murailles de l'église avaient déjà été illustrées par une grande fresque d'Orcagna, mais, ainsi que nous l'avons raconté, cette fresque avait péri. Domenico peignit d'un côté la vie de saint Jean-Baptiste, de l'autre l'histoire de la Vierge. Ce travail, qui l'occupa jusqu'en 1490, est presque le testament du quinzième siècle. C'est comme le résumé des efforts de toute une école; la loi que Masaccio a devinée aux Carmes, Ghirlandaio la promulgue à Santa-Maria Novella. Il faudrait décrire l'un après l'autre les épisodes traités par le maître. Suivant son habitude, il a donné place dans ses compositions à un grand nombre de portraits, et les membres de la famille Tornabuoni, qui lui avait commandé le travail, y figurent au premier rang. Des artistes, des lettrés, comme Marsile Ficin et Ange Politien, y sont aussi représentés. Florence retrouvait là les portraits de ses plus fameux citoyens, mêlés à des scènes religieuses si bien conçues, si délicatement peintes, que l'admiration fut universelle.

Certains fragments du poëme sont cités de préférence : la *Nativité de la Vierge* est très-justement admirée. Et, vraiment, la scène est composée à ravir, et, parmi les femmes que Ghirlandaio a groupées autour du lit de sainte Anne, presque toutes sont d'une grâce exquise. Rencontre-t-on, même dans les maîtres souverains, beaucoup de figures plus charmantes que celle de la jeune fille qui, à demi penchée près de l'enfant qui vient de naître, verse de l'eau dans un grand vase? Nous retrouvons ici ces élégances d'attitudes, ces draperies en mouvement, que Benozzo Gozzoli et Botticelli ont tant aimées. Ghirlandaio est essentiellement le peintre de la grâce féminine. Il donne à ses modèles une sveltesse qui se concilie avec la force, il leur prête une allure légère et dansante. Les femmes de Ghirlandaio semblent avoir des ailes cachées; un rhythme victorieux cadence leur démarche harmonieuse et libre. Lanzi, qui a fort bien parlé du maître, lui reconnaît une facilité rare, l'abondance des idées, la « *schiettezza di contorni* », mots difficiles à traduire et qui reviennent à dire que Ghirlandaio avait l'ingénuité dans l'exquis, la naïveté dans le raffiné. — On ne se lasserait point d'ailleurs d'étudier la *Nativité de la Vierge;* mais nous y voulons noter un détail encore. L'appartement dans lequel sainte Anne est couchée est décoré somptueusement. D'élégantes colonnes soutiennent le plafond; autour de la corniche règne une large frise sur laquelle Ghirlandaio a figuré des enfants

jouant et faisant de la musique : aux montants des pilastres, aux panneaux de la muraille, des arabesques enroulent leurs méandres légers. Cette renaissance longtemps attendue, la voilà dans l'ornement librement emprunté à l'art antique et rajeuni par le charmant caprice du quinzième siècle. Lorsque Jean d'Udine et les amis de Raphaël chercheront le décor, les « grotesques », comme on a dit plus tard, ils pourront trouver des modèles au chœur de Santa-Maria Novella.

Pour compléter la liste glorieuse des Florentins du quinzième siècle, nous n'avons guère plus à citer qu'un nom, celui de Filippino Lippi (1460-1505). Son père, Fra Filippo Lippi, l'avait confié en mourant à son collaborateur Fra Diamante, mais Filippino rencontra dans Botticelli un maître meilleur. Il ne lui fut pas du reste absolument fidèle, et, témoin curieux de toutes les grandes choses qui se faisaient alors à Florence, il profita certainement des exemples de Ghirlandaio.

Le musée du Louvre présente de si regrettables lacunes, qu'il est impossible d'y étudier Filippino Lippi. Son œuvre est à Florence, à Bologne, à Prato, à Rome, et même à Munich. Dans la fresque, qu'il a traitée avec une puissance magistrale, il faut citer tout d'abord ses travaux à l'église des Carmes. Masaccio, on le sait, n'avait point terminé la chapelle des Brancacci. A une date, qui ne doit pas s'éloigner beaucoup de 1485, Filippino fut chargé d'achever l'œuvre commencée. Il peignit plusieurs groupes dans le panneau qui représente la *Résurrection d'un enfant* (le ressuscité est le portrait du jeune Granacci). D'autres compositions, — *Saint Pierre visité par saint Paul dans sa prison,* la *Délivrance* et le *Martyre de saint Pierre,* et sans doute aussi les deux apôtres devant le proconsul, — sont également de sa main. Filippino se montra digne de Masaccio. Comme tous ses contemporains, il avait le goût du portrait, et, heureusement pour l'histoire, il a fait entrer dans la fresque des Carmes les vivantes images de nos amis Botticelli et Antonio Pollaiolo; mais il aimait aussi à agrandir un type, il cherchait la noblesse des attitudes et l'éloquence du geste. La figure de saint Paul parlant à saint Pierre, qu'on entrevoit à travers les barreaux de sa prison, est admirable dans son élan contenu; le style en est d'une largeur surprenante, les draperies sont du plus beau goût. Raphaël, qui a étudié à la chapelle Brancacci, s'est souvenu de cette superbe figure.

En 1489, Filippino Lippi était à Rome. A la demande du cardinal Caraffa, il peignit une chapelle dans l'église de la Minerve. C'est là qu'est la *Dispute de saint Thomas d'Aquin,* une des œuvres les plus précieuses de Filippino. La composition, symétriquement disposée, présente néanmoins beaucoup de variété et de richesse.



1460 FILIPPINO LIPPI 1505

LA DISPUTE DE SAINT THOMAS D'AQUIN

(Église de la Minerve, à Rome)

Assis sur une estrade que domine un édicule construit et décoré dans le goût de la renaissance, saint Thomas d'Aquin tient d'une main le livre où il a formulé sa doctrine; de l'autre, il montre le corps d'un hérétique, qui est tombé vaincu à ses pieds. La Théologie, la Philosophie et deux figures symboliques sont assises à côté du saint docteur. Au premier plan, Averroës, Arius et divers hérésiarques l'écoutent dans des attitudes confuses et semblent avouer leur défaite.

Vasari veut faire honneur à Filippino d'avoir été le premier à introduire dans ses peintures les ornements, les costumes, le mobilier empruntés aux monuments de l'art antique. Le biographe oublie ici que le grand Mantegna, entré dans la vie près de trente ans avant Filippino, s'était, depuis longtemps, rendu célèbre en marchant dans cette voie. Botticelli et Ghirlandaio avaient aussi parlé grec ou latin. Filippino ne fit que suivre leur exemple. Dans la *Dispute de saint Thomas d'Aquin,* on remarquera les ornements légers qui décorent les pilastres dont la scène est encadrée. Ces mêmes ornements se retrouvent dans les fresques de la chapelle Filippo Strozzi à Santa-Maria Novella, avec des détails archaïques dans les costumes et dans les armures. Filippino y a représenté, d'un côté la *Résurrection de Drusiana* et le *Supplice de l'évangéliste saint Jean;* de l'autre, *Saint Philippe détruisant les idoles.* Les compositions sont vivantes et mouvementées; mais dans ces fresques, qu'il n'acheva d'ailleurs qu'en 1502, l'artiste a peut-être accentué un peu trop sa manière.

Deux tableaux conservés au musée des Offices, la *Vierge entourée de quatre saints* (1485) et l'*Adoration des mages* (1496); une charmante peinture à l'église Saint-Dominique de Bologne, le *Mariage de sainte Catherine,* et enfin l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard,* qu'on peut voir à Florence dans l'église de la Badia, et dont M. F. Kellerhoven nous a donné une excellente chromolithographie, révèlent dans toute sa puissance la manière de Filippino Lippi. C'est un talent luxuriant et fort. Épris, comme Benozzo Gozzoli, des magnificences décoratives, il a cherché la couleur, et, bien que l'harmonie de ses tons ne soit pas toujours parfaite, il obtient parfois des colorations étoffées et d'une intensité extraordinaire.

Achevons ici ce chapitre, trop long évidemment pour le lecteur fatigué, mais beaucoup trop court pour la justice, qui est insatiable. Il n'y a guère dans l'histoire de l'art italien de plus noble page que celle où sont inscrits les noms de Masaccio, de Verrocchio, de Gozzoli, de Signorelli, de Ghirlandaio et des deux Lippi. Ces maîtres, et ceux qui les ont aidés, demeurent l'éternel honneur du quinzième siècle. Ils ont créé un art émouvant, profond, pris au cœur même de l'homme. A l'à-peu-

près de la forme, ils ont substitué la connaissance exacte ou du moins la recherche passionnée de la réalité. Enthousiastes et patients, ils ont étudié l'anatomie et la perspective; attentifs à tous les spectacles de la nature, ils ont proclamé le droit des êtres les plus faibles et des plus humbles choses. Les grands courants de l'esprit passant au-dessus des frontières, ces maîtres ont fait à Florence ce que faisaient dans les Flandres les deux Van Eyck, Memling et Rogier Van der Weyden. Ils ont cherché la vérité de l'attitude, et aussi la vérité du sentiment. Ils ont perfectionné les moyens matériels dont disposait la peinture et préparé, pour des mains tout à fait savantes, d'admirables instruments de travail. Mais ils ont fait plus encore. Ces portraitistes épris de la réalité, ces « naturalistes », comme on les a souvent appelés, ont eu la perception parfois très-nette d'une beauté supérieure, d'un type épuré, d'un mouvement idéalisé par l'éloquence des lignes. C'est la meilleure part de leur œuvre et de leur gloire. Après de pareils précurseurs, Léonard de Vinci est possible, Michel-Ange est annoncé, Raphaël est attendu.



Fragment d'une Bataille de Paolo Uccello (Musée du Louvre).

VII.

LES PEINTRES DE VENISE ET DE PADOUE.



enise avait longtemps hésité à s'associer au mouvement de rénovation qui transformait l'art italien. Voisine de l'Orient, en communication constante avec le pays du Turc, elle devait, plus que toute autre ville, rester fidèle au style byzantin. C'étaient des artistes grecs, sinon de nationalité, du moins de génie, qui avaient embelli ses monuments et décoré ses églises des splendides mosaïques dont l'aspect grandiose et terrible nous étonne encore. Le byzantinisme, vaincu en Toscane, persistait à Venise : c'est à peine si, pendant le quatorzième siècle, nous avons pu y rencontrer quelques giottesques timides. Bien qu'il y ait une certaine tendance à l'affranchissement dans les œuvres de Semiticolo, de Lorenzo Veneziano et du curé de Sainte-Agnès, elle s'y manifeste sans effort original et sans ardeur réelle. Padoue était entrée plus résolûment dans les voies de l'art nouveau, et ce résultat peut être attribué sans doute à ces Florentins qui, comme Giusto, comme Cennini, avaient fini par se faire Padouans; mais leur idéal était celui du quatorzième siècle. Vérone se montrait également satisfaite des méthodes d'autrefois. Aussi, dans cette vaste région qui s'étendait de l'extrémité inférieure du lac de Côme à Aquilée et des rivages du Pô aux montagnes de la Carinthie, dans tout le territoire de la puissante république, il y eut longtemps pour les arts un peu d'indécision et de somnolence. Pendant que Florence, Pise, Sienne, Arezzo sont en proie à une fièvre féconde, Venise, caressée par la brise d'Orient qui joue sur les flots de ses lagunes, semble rêver au bord de la mer et attendre l'inconnu.

Le premier réveil de l'art au quinzième siècle, l'extrême ardeur qu'apportaient à leur œuvre Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Masaccio lui-même, parurent d'abord laisser Venise indifférente. Elle grandissait en puissance, elle régnait sur la Méditerranée et dans l'Archipel, elle s'enrichissait par un trafic intelligent, elle songeait peu à l'art et à ses fêtes prochaines. Elle avait des artistes cependant. Jacobello ou Jacometto del Fiore était, en 1415, le chef de la corporation des peintres vénitiens. C'était, par la date de sa naissance et par son éducation, un homme du quatorzième siècle. En son livre sur les *Arts et les artistes dans la marche d'Ancône,* Ricci dit avoir vu, près de Rimini, une *Vierge entourée de saints,* qui portait le nom de Jacobello et la date 1385. La dernière mention que nous ayons de lui nous est fournie par l'inscription qu'on peut lire sur le tableau de l'Académie de Venise, représentant la *Vierge et deux saints.* Il a été peint en 1436. Vasari a consacré quelques lignes à Jacobello del Fiore. Il nous dit qu'il fut tenu en grande estime, bien qu'il suivît « *la maniera greca* ». Les rares tableaux qu'on peut voir de Jacobello sont inspirés, en effet, par un respect évident pour les méthodes anciennes.

Peut-être est-ce parce que Venise était alors peu sympathique à ceux qui se sentaient pris d'un certain goût pour les choses nouvelles, que quelques-uns de ses maîtres allèrent chercher ailleurs des juges plus complaisants. Ce fut l'histoire de Domenico Veneziano. Nous avons déjà parlé de ce peintre excellent; c'est lui qui, d'après une légende à laquelle il ne faut plus croire, aurait apporté en Toscane les procédés de la peinture à l'huile et aurait été traîtreusement assassiné par Andrea del Castagno. Domenico, en courant le monde, avait un peu oublié Venise, et son tableau du musée des Offices, — la *Vierge entourée de saint Jean-Baptiste, de saint François, de saint Nicolas et de sainte Lucie,* — montre combien il était devenu Florentin. En 1438, il travaillait à Pérouse; un peu plus tard, il se fixa à Florence, et il y mourut, comme nous l'avons dit, en 1461. Domenico Veneziano n'appartient guère que par ses origines à l'histoire de l'école vénitienne.

Et, en effet, ce fut par des artistes venus des autres régions de l'Italie, et aussi par des peintres arrivés de l'Allemagne ou des Flandres, que l'art du quinzième siècle, élargissant peu à peu sa conquête, fut importé à Venise. Le plus grand de ces précurseurs, ce fut Gentile da Fabriano. C'était là un visiteur considérable. Chef principal de l'école ombrienne, et plus qu'à demi Toscan, il avait le sens profond de l'art expressif, il aimait le dessin robuste et net, il se plaisait aux colorations

intenses et étoffées. Des bruns puissants, des rouges sombres, des dorures somptueuses, donnaient à ses tableaux un grand cachet de richesse et de force. Il était attentif à l'expression des visages, et dans ses peintures, parfois de petite dimension, il disait beaucoup. Au siècle suivant, les maîtres de l'art souverain faisaient encore état de Gentile da Fabriano, et Michel-Ange, le fier et tendre génie qui sut tout comprendre, reconnaissait que le vieux peintre avait eu la main « *gentile* » comme son nom, ce mot, dont la France a atténué le sens, impliquant alors une idée d'élégance et de noblesse.

Gentile da Fabriano arriva à Venise vers 1420, peut-être même un peu avant cette date. Un de ses premiers protecteurs avait été Pandolfo Malatesta, seigneur de Bergame et de Brescia. Gentile s'arrêta d'abord dans cette dernière ville, et il y décora une chapelle. De là il vint à Venise. Et ici nous avons des faits certains. Gentile da Fabriano se lia d'une étroite amitié avec un peintre plus jeune que lui, qui devint bientôt son élève : c'était Jacopo Bellini, chef d'une illustre famille dont l'art vénitien est justement fier. Jacopo ayant eu un fils en 1421, Gentile fut son parrain. Toutefois il ne paraît pas que son séjour à Venise se soit beaucoup prolongé : le 21 novembre 1422, il était de retour à Florence.

Mais Gentile da Fabriano n'était pas parti tout entier : indépendamment de son élève Jacopo Bellini, il laissait, à Venise, dans la salle du palais des Doges, une œuvre d'une importance capitale. L'incendie de 1574 a fait disparaître cette peinture éternellement regrettable. Elle représentait une bataille livrée aux troupes de Frédéric Barberousse par les Vénitiens. Ainsi qu'on l'a remarqué, c'était là un sujet à la Paolo Uccello, la glorification d'un fait emprunté à l'histoire nationale, et qui, malgré sa date reculée, tenait encore une grande place dans les souvenirs de Venise. Gentile n'avait rien négligé pour frapper le spectateur : aux horreurs du combat, il avait ajouté les déchaînements de la tempête et les colères du ciel. Facio nous dit que cette peinture jetait la terreur dans les âmes.

Quelques années après le départ de Gentile da Fabriano, on vit arriver à Venise, vers 1427, le Florentin Dello, que nous avons signalé comme un adhérent, plus ou moins habile, de Paolo Uccello. Mais Dello était plutôt un décorateur qu'un peintre, et il est douteux qu'il ait pu exercer quelque action sur l'art vénitien. Il ne reste d'ailleurs à Venise aucune trace de son passage.

Des influences plus évidentes vinrent de l'Allemagne et des Flandres. Venise, en raison de sa situation et des activités de son commerce, avait des relations

constantes avec les régions du Nord. Les marchandises de l'Orient arrivaient par l'Adriatique au bord du Lido : elles y étaient achetées par les Allemands qui les expédiaient de l'autre côté des Alpes. Ces marchands formaient dans Venise comme une colonie; ils avaient un entrepôt, le *fondaco de' Tedeschi*, qui devint bientôt un centre de réunion, une maison hospitalière pour tous les Allemands. En un temps où l'Italie commençait à entendre parler des peintres de l'école de Cologne et des Van Eyck, il est naturel que des artistes du Nord soient venus à Venise. Tous ne sont point connus, mais il en est un, au moins, qui nous a laissé son nom et ses œuvres.

On voit à l'Académie de Venise un *Couronnement de la Vierge* qui porte, avec la date 1440, l'inscription *Joanes et Antonius de Murano p*. Cet Antonio de Murano est un des Vivarini, et nous en reparlerons tout à l'heure. Quant à présent, c'est Joanes qui nous intéresse. Ce vague prénom prend un sens lorsqu'on sait que, sur des tableaux de 1445, 1446 et 1447, Joanes complète sa signature dans les formes suivantes : *Johannes de Alemania, Johannes Alamanus* ou *Zoane Alemanus*. Il est même curieux de voir Jean d'Allemagne, — car c'est ainsi que nous avons le droit de le désigner, — finir par habiller son prénom à la mode vénitienne. Quelles étaient en réalité sa valeur et sa force? c'est un point difficile à résoudre, puisque Jean d'Allemagne a constamment travaillé avec Antonio Vivarini : il serait vraiment téméraire de rechercher quelle part revient à chacun dans l'œuvre commune. Les tableaux qu'ils exécutèrent ensemble sont du plus grand intérêt historique : leurs peintures, vigoureuses pour le ton, sèches par le maniement du pinceau, sont visiblement en retard sur celles que produisaient les Florentins de 1440 à 1450. Notons en passant qu'à cette dernière date, Antonio Vivarini, qui semble avoir toujours eu le besoin de s'appuyer sur un collaborateur, commence à s'associer avec son frère Bartolommeo. Faut-il en conclure que Jean d'Allemagne était mort, ou qu'il avait quitté Venise?

Les Vivarini sont deux figures intéressantes dans la période de débrouillement de l'art vénitien. Ils étaient frères, ainsi que nous l'apprend l'inscription du tableau du musée de Bologne, et vraisemblablement Antonio était l'aîné. La dernière date connue, en ce qui le concerne, est 1451. Comme il n'a guère travaillé seul, il est difficile de dire quelle place il mérite dans l'école vénitienne. Lanzi, qui a vu le tableau de Bologne, loue la gravité religieuse des visages, la convenance des costumes, le soin avec lequel sont peints les cheveux et la barbe des personnages; il

vante la coloration brillante et vive de l'ensemble. Il oublie d'ajouter que cette peinture représente la Vierge et l'Enfant Jésus et un certain nombre de saints enfermés dans des encadrements dorés : l'aspect général est celui d'une œuvre encore inspirée par les modes anciennes. On ne saurait vraiment dire lequel des deux frères Vivarini a conçu la disposition de ce retable, et lequel l'a exécuté.

Bartolommeo Vivarini, dont le tableau que nous venons de décrire est sans doute une des premières œuvres, semble avoir été plus laborieux et plus savant que son frère Antonio. Zanetti le croit plus âgé que Giovanni Bellini : il serait donc né avant 1426, et rien n'est plus vraisemblable, si l'on tient compte de la date de ses travaux. Il nous apparaît d'abord comme le collaborateur fidèle d'Antonio. Après avoir achevé ensemble le retable du musée de Bologne, ils peignirent, toujours associés, le tableau que l'on voit encore à Padoue, à San-Francesco Grande (1451). Cette peinture représente, avec le Christ mort, dix saints placés dans des compartiments différents. C'est véritablement une œuvre très-frappante, mais qui, comparée au tableau de Bologne, ne révèle guère de progrès sensible. A partir de cette époque, Bartolommeo travaille seul, et il devient un maître. On croit qu'il vivait encore en 1498. Il sut profiter du mouvement qui s'accomplissait autour de lui et il le comprit. L'auteur de l'*Histoire des peintres de l'école vénitienne*, M. Charles Blanc, raconte qu'avant de voir la signature inscrite au bas du tableau de Bartolommeo conservé à l'église des Frari, il l'eût pris de loin pour un Mantegna. L'artiste a donné à son œuvre la forme d'un triptyque : au centre saint Marc ; d'un côté saint Jean et saint Jérôme, de l'autre saint Paul et saint Nicolas. « Ce sont, dit le savant critique, des figures caractérisées profondément, avec un mélange de candeur et de fierté, hautes en couleur, dessinées d'une main mâle et cernées de ces contours encore tranchants, qui écrivent la forme avec résolution et la gravent dans l'esprit avec énergie. »

Telles sont en effet les qualités de Bartolommeo Vivarini. On les retrouve avec plus ou moins d'intensité dans le tableau provenant de la Chartreuse, qui est à l'Académie de Venise. C'est une peinture en détrempe, sur fond d'or, les Vivarini n'ayant pas abandonné sans regret les pratiques de leurs prédécesseurs. Aussi raconte-t-on que Bartolommeo aurait attendu jusqu'en 1473 pour aborder la peinture à l'huile. Il s'y serait essayé pour la première fois dans le *Saint-Augustin*, de l'église Saint-Jean et Paul, ou, pour parler comme les Vénitiens, de San-Zanipolo, car c'est ainsi qu'ils disent, ces doux musiciens de la parole.

Nous avons au Louvre un tableau de Bartolommeo Vivarini. C'est l'austère et

terrible effigie de saint Jean de Capistran (1459, musée Campana). Debout et vêtu d'un froc brun, le saint tient en main un étendard. Nous ne sommes nullement assuré que l'ascétique figure de Bartolommeo plaise beaucoup à tous les visiteurs du musée. Cette recherche du caractère, ces exagérations qui donnent à un homme l'apparence d'un spectre, doivent effrayer le spectateur s'il n'a pas vieilli dans les raffinements de la peinture du quinzième siècle. Mais c'est là un art religieux et fort. Et nous citons cette figure amaigrie et desséchée par la flamme intérieure, pour montrer que l'école vénitienne n'est pas, comme on l'a dit trop souvent, une école de luxe et de parade, qui exprime les splendeurs du soleil dans les architectures idéales et se plaît aux cérémonies pompeuses et aux festins élégants : elle a eu des commencements sévères, et ces soi-disant amuseurs ont connu, au quinzième siècle du moins, le respect de la pensée, la recherche sincère de l'expression morale.

L'école primitive de Venise commençait précisément à se préoccuper d'une branche de l'art où elle devait exceller, le portrait. Comment ce goût vint-il à ses peintres? Il y avait alors à Venise un artiste des environs de Vérone, dont le nom doit être répété avec respect. C'était le grand faiseur de médailles, Vittore Pisano, celui qui signe volontiers des mots *Pisanus pictor* ses petits chefs-d'œuvre de bronze. La date de sa naissance n'est point connue : ses médailles sont datées de 1444 à 1448, et Facio, qui écrit en 1456, parle de Pisano comme d'un artiste déjà mort à cette époque. On connaît ces admirables effigies, Lionel, marquis d'Este, Sigismond Malatesta, et celle du peintre lui-même, car il a, de ses propres mains, modelé ses traits avec une sorte de grandeur familière et un accent qui reste intime en sa mystérieuse solennité. Dans ces médailles, que l'art italien place au nombre de ses plus glorieux chefs-d'œuvre, le détail se dissimule et l'individualité s'élève jusqu'au type : l'accent de la personnalité est cependant conservé, et à voir ces fières images, inscrites dans le métal d'une main si virile et si ferme, on les devine ressemblantes. Ce sont pour l'art et pour l'histoire d'inestimables trésors : c'est comme la révélation d'un monde.

D'ordinaire, nous l'avons rappelé, Pisano ajoute à son nom l'épithète de *pictor*. Giovanni Santi, le père de Raphaël, le dit excellent *in medaglie ed in pictura*. Il était peintre, en effet, bien que nous ne possédions, quant à présent, que l'indication de deux de ses peintures. La première a disparu. C'était, d'après Dal Pozzo, à qui elle appartenait, une *Vierge avec saint Jean-Baptiste et sainte Catherine*. Nous n'en saurions rien dire, sinon que la signature *Pisanello* et la date (1406) qu'on lisait sur

ce tableau peuvent laisser place à un doute sur l'identité du maître avec Pisano, l'auteur des médailles que nous admirons. L'autre peinture, exposée à la Galerie nationale de Londres et signée *Pisanus Pi,* représente saint Antoine et saint George. Elle vient de Ferrare, où Pisano a longtemps travaillé. Nous la croyons authentique; elle est loin toutefois d'avoir l'accent fier, l'irrésistible séduction des petits portraits de bronze qui ont rendu le nom de Pisano à jamais glorieux. Facio, qui semble l'avoir connu, nous apprend que l'artiste de Vérone peignait volontiers des chevaux. Il faut l'en croire sur parole; mais, à nos yeux, Pisano demeure essentiellement portraitiste : il a été pour les Vénitiens, pour les deux Bellini notamment, un modèle souvent consulté et le plus salutaire des exemples.

Vittore Pisano était mort, et les deux Bellini comptaient déjà au nombre des maîtres consacrés, lorsque Antonello de Messine arriva à Venise. Ce nom doit nous arrêter un instant, car c'est celui d'un peintre qui, s'il n'avait pas montré une inégalité singulière, serait presque un artiste *di primo cartello.* Les conjectures tiennent encore beaucoup de place dans la biographie d'Antonello. On suppose qu'il est né à Messine en 1414, qu'il fit dans sa jeunesse un voyage à Rome, et qu'il arriva à Naples vers 1438. Ces dates, que nous empruntons au livre de MM. Crowe et Cavalcaselle sur les *Anciens peintres flamands,* sont purement hypothétiques : les documents certains font défaut. C'est à Naples qu'Antonello aurait connu Colantonio del Fiore, maître intéressant et malheureusement bien ignoré. L'auteur des *Ducs de Bourgogne,* Léon de Laborde, a cité le curieux passage de Summonzio, qui raconte que Colantonio s'était épris de la manière des peintres de la Flandre, et qu'il aimait surtout *lo colorire di quel paese.* Il avait résolu de s'expatrier pour aller dans ces régions lointaines étudier par lui-même les méthodes des Van Eyck et de leur grande école. Le roi René l'empêcha de partir : « *Il re Renato,* dit Summonzio, *lo ritenne qui con mostrarli ipso la pratica e la tempera di tal colorito.* » Paroles significatives, car le roi René savait les choses de la peinture flamande; il avait vu à l'œuvre les maîtres qui venaient de renouveler les procédés et le sentiment de l'art néerlandais. Justement curieux des merveilles, il avait acquis plusieurs tableaux de cette école. Ainsi, dans ses causeries avec Colantonio del Fiore, Antonello de Messine a pu puiser le goût de la peinture flamande; il a pu, chez le roi René, voir un tableau de Van Eyck. Et c'est alors qu'il fut pris du désir qui avait tourmenté son maître. Il voulut, lui aussi, aller s'abreuver aux sources nouvelles, et faire le voyage que Colantonio del Fiore avait rêvé.

Antonello vint-il en Flandre? On le dit; mais, véritablement, nous n'en savons rien. Les auteurs du *Catalogue du musée d'Anvers* n'osent pas l'affirmer. Nous imiterons leur réserve. A la légende, partout répétée, qui fait venir Antonello auprès de Jean Van Eyck, mort en 1440, il serait peut-être sage de substituer une autre conjecture, celle d'une rencontre sur le sol italien, avec Rogier Van der Weyden. Celui-ci était à Ferrare en 1449; l'année suivante, il assistait à Rome aux solennités du Jubilé. Quoi qu'il en soit, il est manifeste qu'Antonello de Messine a connu d'assez près l'art flamand : aux qualités éternelles de son pays, il ajoute, dans le portrait surtout, une perfection de travail, une forte volonté de tout exprimer et de tout dire, dont le principe est évidemment emprunté aux œuvres de l'école de Bruges. Il aime aussi à détacher ses compositions religieuses et ses portraits sur des fonds de paysage, où l'accident finement marqué, l'arbre, le rocher, les maisonnettes lointaines ont quelque chose de flamand. Ce mélange des deux écoles, on peut le constater chez Antonello plus que chez tout autre, et c'est là vraiment une des curiosités de ce quinzième siècle qui, vu de loin, est simple et tout d'une pièce, et qui, étudié de près, abonde en complications infinies, en croisements singuliers de nationalités et de méthodes. Nous l'avons déjà dit : cet art naïf est un art prodigieusement raffiné et subtil.

Il n'est pas possible de fixer la date de l'arrivée d'Antonello à Venise. Il y résida jusqu'en 1465, disent MM. Crowe et Cavalcaselle; puis il fit un voyage en Sicile, et, en 1473, les Vénitiens le virent apparaître de nouveau. Ses œuvres fameuses datent de cette époque : il est vraisemblable qu'il a travaillé à Milan; il est sûr qu'il a vécu à Trévise, employé par Catarina Cornaro, la reine de Chypre. Il vint mourir à Venise vers 1493.

Parmi les peintures religieuses d'Antonello, il en est deux qui doivent de préférence être citées. Le *Calvaire* du musée d'Anvers est peut-être la plus intéressante. Au centre, le Christ meurt sur la croix; de chaque côté, les larrons, attachés à des arbres dont on a coupé les branches, agonisent dans les plus violentes contorsions : aux pieds des suppliciés, la Vierge est tombée comme pétrifiée par la douleur, saint Jean prie les mains jointes en regardant son maître expiré. Au fond s'étend une de ces vastes campagnes que les Vénitiens nous montreront si souvent, perspective variée où l'on entrevoit, mêlés à de sombres verdures, un château, une église et les murailles d'une ville fortifiée : au premier plan, des têtes de mort, des ossements, un hibou, et un rat, placé à côté d'un *cartellino,* sur lequel on lit

l'inscription fameuse : 1.4.7.5. *Antonellus Messaneus me o° (oleo?) pinx.* On a discuté, nous le savons, sur la date que nous venons de rappeler; le troisième chiffre n'est pas aisément lisible, mais nous nous en rapportons au témoignage de nos yeux, et aussi, ce qui vaut mieux sans doute, au sentiment des critiques les plus autorisés. Le *Calvaire* est d'une exécution sèche et coupante, extrêmement précise et résolue; les deux larrons sont d'une maigreur exagérée et d'une violence d'attitudes qui montre à quel point l'art du quinzième siècle s'est laissé parfois envahir par le maniérisme. Cette recherche de l'expression à outrance est d'ailleurs très-italienne. Le grand Verrocchio, dans son enthousiasme enfiévré, avait donné de terribles modèles : Antonello les a certainement connus.

Une autre peinture précieuse est à l'Académie de Venise. C'est le *Christ à la colonne,* sans date, mais avec l'inscription : *Ant. Mess. me pinxit.* La tête du Christ est sauvage et superbe, la bouche s'entr'ouvre et semble crier, les yeux noirs sont levés au ciel avec une expression extraordinaire d'angoisse désolée. L'exécution est quelque peu dure et sèche, comme au tableau d'Anvers; mais l'œuvre est d'un sentiment poignant, d'une éloquence irrésistible.

Au moment où il peignait ces douloureuses images, qui, s'il les a vues, auront frappé au cœur le farouche Verrocchio, Antonello de Messine multipliait, d'une main zélée et amoureuse du détail, des portraits qui sont de purs chefs-d'œuvre. On connaît celui du musée d'Anvers, la parlante effigie de l'homme au bonnet noir, qui tient à la main une médaille de Néron. Ici, le coloris est absolument vénitien; les chairs du mystérieux modèle sont de ce ton chaud et ambré que les Bellini ont quelquefois trouvé sur leur palette ardente et dont Giorgione s'éprendra plus tard. Quant au caractère du visage, à l'intensité de l'expression, l'inconnu du musée d'Anvers a autant d'accent qu'une médaille de Pisano.

Non moins surprenante est la peinture achetée pour le musée du Louvre, à la vente du comte Pourtalès. Elle est du meilleur temps du maître, — 1475. On ne sait pas quel terrible personnage Antonello de Messine a représenté; mais il est impossible de voir une plus vivante figure, un regard plus profond, une lèvre plus respirante. Nous n'insistons pas sur ce chef-d'œuvre, il est dans la mémoire de tous, car, entrevue une fois, l'effigie de ce rude diplomate ou de ce sinistre condottiere se grave dans l'esprit et vous poursuit comme une apparition persistante. Nous n'avons pas ici une peinture, mais un homme qui a vécu et qui semble vivre encore. Au point de vue de l'histoire du portrait, il faut noter la date 1475. Albert

Durer n'est alors qu'un enfant; Hans Holbein ne viendra au monde que dans vingt ans. On voit que les deux admirables maîtres ont été glorieusement précédés.

De pareilles peintures devaient produire à Venise une puissante impression. La leçon ne fut pas perdue, et si l'école devint habile dans l'art du portrait, c'est sans doute un peu parce que, après Vittore Pisano, Antonello de Messine lui donna de si excellents modèles. Les deux Bellini étaient déjà de très-bons peintres lorsque Antonello vint à Venise : ils profitèrent toutefois de ses exemples, et ils osèrent aborder des cadres plus vastes et tenter des sujets plus difficiles.

Gentile Bellini, l'aîné des deux frères (1421-1507), fut élève de son père Jacopo. Il travailla d'abord à Padoue. Revenu à Venise, il entreprit au palais Ducal la décoration de la salle du Grand Conseil. L'incendie du palais ayant fait disparaître son œuvre, on ne saurait dire si c'est avec justice qu'elle a été vantée par les contemporains; mais il semble qu'on s'est un peu trop hâté de croire que les travaux de Gentile Bellini au palais Ducal remontent à sa jeunesse. D'après le chroniqueur Malipiero, c'est en 1474 qu'il commença, aidé de son frère Giovanni, à restaurer la peinture représentant la bataille de l'armée de la Seigneurie contre les troupes de Frédéric Barberousse; c'était la grande décoration de Gentile da Fabriano. M. Charles Blanc fait observer avec raison que si, comme le raconte l'historien, l'humidité avait compromis la peinture au point qu'elle se détachait du mur, les deux Bellini ne se bornèrent pas à la restaurer : ils durent la refaire en partie. Vasari a vu l'œuvre réparée ou refaite, et il en parle comme d'une merveille.

Gentile Bellini était au premier rang parmi les artistes de son pays, lorsque le sultan Mahomet II fit demander un peintre à la république de Venise (1479). Gentile fut désigné pour cette mission, et il s'en acquitta de la façon la plus heureuse pour lui-même et pour l'école vénitienne. Pendant son séjour à Constantinople, il dessina les bas-reliefs de la colonne de Théodose, suivant sans doute en ce point un conseil qui lui aura été donné par son beau-frère Andrea Mantegna, si ardemment épris des créations de l'art antique. Gentile fit aussi le portrait du sultan, et, après une absence d'assez courte durée (Mahomet II est mort en 1481), il revint à Venise rapportant, dans sa mémoire et peut-être dans ses bagages, les éléments d'œuvres empruntées à ces régions orientales, dont nul alors n'avait abusé. Par la nouveauté des sujets et la hardiesse tranquille de l'exécution, ces œuvres intéressèrent beaucoup les Vénitiens, et, alors même qu'elles ne seraient que l'intelligente photographie d'un monde disparu, elles devraient nous intéresser encore.

Nous avons au Louvre un souvenir du voyage de Gentile Bellini en Turquie, la *Réception d'un ambassadeur de Venise à Constantinople.* Bellini aimait ces peintures ethnographiques; il étudiait avec soin les costumes et les types de ses personnages, et il a donné à la scène qu'il a représentée quelque chose de la gravité orientale. Le tableau du Louvre est d'ailleurs d'une couleur superbe, la teinte neutre des fonds ayant été savamment calculée pour laisser toute leur valeur aux figures. Au premier abord, l'ensemble paraît un peu terne; mais, à peine le regard s'est-il attaché sur cette peinture, que les tonalités locales prennent leur valeur propre, et, en s'exaltant les unes les autres, arrivent à un puissant effet armonie. Les gris même sont chauds et colorés. Lorsqu'on étudie l'école vénitienne, ce détail a de l'importance : ces contrastes avivés par leur juxtaposition, ces gris harmonieux et doux, nous les retrouverons dans Paul Véronèse.

La *Réception d'un ambassadeur à Constantinople* n'est d'ailleurs dans l'œuvre de Bellini qu'une note d'un intérêt secondaire, pour ceux qui ont gardé le souvenir du tableau de la galerie Bréra, la *Prédication de saint Marc à Alexandrie.* Sur une toile immense se déroule un spectacle curieux et superbe. M. Charles Blanc a jugé ce tableau aussi bien qu'il l'a décrit. « La scène, dit-il, se passe dans la ville d'Alexandrie, sur la place où est bâtie, en style byzantin, l'église de Sainte-Euphémie, qui ressemble beaucoup à la basilique de Saint-Marc. L'apôtre, élevé sur une estrade, harangue une multitude de catéchumènes qui l'écoutent silencieusement, en plein air, au soleil. Sur le premier plan, le plus près du saint prédicateur, sont rangées les femmes à convertir : ce sont des Égyptiennes voilées jusqu'au milieu de la joue et accroupies sur leurs talons... Les hommes se tiennent à distance, moins attentifs à la parole sacrée, et l'on voit que ce troupeau musulman préfère encore le paradis de Mahomet..... La variété des physionomies et des tempéraments, le naturel des attitudes, les nuances innombrables de l'attention, depuis la plus profonde jusqu'à la plus distraite, et ce que peut produire la vérité simple et simplement vue chez un peintre qui observe des multitudes, voilà par où le grand tableau de Gentile présente un intérêt vif, une valeur ethnographique, bornée sans doute à l'extérieur des choses et au matériel du spectacle, et enfin un attrait semblable à celui que peuvent offrir les descriptions d'un géographe ou les récits d'un chroniqueur. » Bellini avait fait un beau voyage : il a pris plaisir à le raconter.

Gentile aimait, plus que tous les autres, ces sujets qui, sur un vaste espace, permettent de grouper un monde d'acteurs et de témoins. Il avait le sentiment

des foules, avec un art particulier pour les mettre en mouvement, pour les intéresser au drame. Nous ne décrirons ni la *Procession sur la place Saint-Marc* (1496), ni le *Miracle de la croix* (1500), qu'on admire également à l'Académie de Venise. Gentile a fait aussi des portraits. On lui attribue, au musée du Louvre, un tableau d'une exécution à la fois très-onctueuse et très-virile, dont on trouvera la gravure à la fin de ce chapitre, et où seraient, dit-on, réunis son propre portrait et celui de son frère Giovanni. Des doutes se sont élevés, on le sait, sur la question de savoir si ces deux personnages, l'un aux cheveux noirs, l'autre aux cheveux roux, et d'ailleurs admirables l'un et l'autre, sont bien les frères Bellini. Mais, quels qu'ils soient, ils sont superbes et absolument Vénitiens. Il est du reste vraisemblable que cette magnifique peinture est de Giovanni et non de Gentile.

Les spectacles du monde extérieur, les solennités de la mise en scène, avaient beaucoup touché Gentile Bellini : Giovanni entra plus avant dans les choses de l'âme, et, à ce point de vue, il est plus moderne. Né à Venise en 1426, il y mourut en 1516. Élève de son frère, il fut associé aux travaux qu'il exécuta à Padoue, et bientôt après il commença à faire des madones et des portraits. Les biographes, dont le dire ne peut être aisément vérifié, affirment que, pendant la première partie de sa carrière, il peignit *a tempera*. Lorsque Antonello de Messine apporta à Venise les procédés, prétendus nouveaux, de la peinture à l'huile, Giovanni se présenta, disent-ils, chez le peintre sicilien comme un gentilhomme désireux d'avoir son portrait. Il le vit à l'œuvre, et il surprit le fameux secret, le secret de la comédie. Nos incrédulités sont telles, que nous reléguons ce récit au rang des fables. Ce qui nous intéresse ici, c'est que Giovanni a connu Antonello, et que, dans la manière de rendre une personnalité humaine, il se rattache à son école. Il est plus large toutefois et moins occupé du menu détail. Le portrait du doge Loredano, à Londres, et celui qui passe pour représenter les deux Bellini, — car nous nous décidons à attribuer à Giovanni cette œuvre exquise, — montrent bien quel était son talent en ce genre. Le sentiment de la vie, un coloris chaud et doré, qui, par avance, fait pressentir Giorgione, éclatent dans ces portraits. Ce qu'on admire dans ses madones, c'est la tendresse, une tendresse austère et mystérieuse. Lorsqu'il réunit divers saints autour de la Vierge, il coupe volontiers les figures à mi-corps. Nous en possédons au Louvre un exemple, dans le tableau provenant de la collection de lord Northwick, la *Vierge, l'Enfant Jésus, Saint Pierre et Saint Sébastien.* Nous avons à Venise, à Berlin, à Milan, partout, des madones de Giovanni Bellini :

elles sont d'un charme irrésistible. Celle de la galerie Bréra (1510) est particulièrement touchante. Elle se détache sur un fond de paysage de ce vert roux qui fut si cher aux Vénitiens; la couleur est merveilleuse, le type est superbe : une douceur infinie tempère sa sévérité hiératique.

Giovanni a fait quelques tableaux de plus vaste dimension. La *Madone et les six Saints,* dont nous publions une gravure, est une des œuvres les plus précieuses de l'Académie de Venise. Assise sur un trône élevé, la Vierge tient l'Enfant sur ses genoux : à ses pieds, trois anges, pleins d'une grâce familière et presque allemande, jouent de la mandoline et du luth. A droite sont groupés saint Sébastien, saint Augustin et un autre personnage; à gauche, on voit saint Job, nu et les mains jointes, saint François et un troisième saint, que nous ne reconnaissons pas. Symétrique dans ses lignes, cette composition est discrète et comme silencieuse par la couleur. La Vierge est sévère, impassible en apparence, et cependant son visage est empreint d'une sorte de mélancolie. Chez Giovanni, le sentiment est toujours contenu, mais il est sincère et profond. C'était, on le voit à son œuvre, une âme tendre. Et comment ne pas se rappeler ici le mot de Vasari? Lorsqu'il perdit son frère Gentile, il resta veuf, *rimase vedovo.*

Vers la fin de sa vie, à l'heure où l'art du seizième siècle commençait à s'épanouir, l'austère peintre des madones peignit une *Bacchanale* pour le duc de Ferrare : il fit aussi, et presque à la veille de sa mort (1515), une *Jeune fille à sa toilette.* C'est le tableau du musée de Vienne. Assise, à demi nue, auprès d'une fenêtre ouverte qui laisse apercevoir un riant paysage, elle peigne nonchalamment ses beaux cheveux dorés. Ce fut le testament du vieux peintre, qui avait vu grandir auprès de lui ses disciples Giorgione et Titien, et qui, échauffé par leur flamme, se convertissait doucement aux idées de la renaissance.

Cette conversion n'a rien qui doive nous surprendre. Les deux Bellini avaient dans leur famille, sinon dans leur maison, un peintre passionné pour les doctrines nouvelles, un ardent et sévère génie qui, si les Toscans n'avaient pas transformé l'art, eût été capable de faire une révolution à lui seul : la sœur de Gentile et de Giovanni, Nicolosia, avait épousé Andrea Mantegna.

Mantegna naquit en 1431, dans les environs de Padoue; mais il s'est toujours considéré comme Padouan, et il ajoutait volontiers à sa signature les initiales des mots *Civis Patavinus.* La précocité de son talent touche à l'invraisemblance. En 1441, Mantegna se faisait inscrire au nombre des peintres de la ville, et il se

désignait ainsi : *Andrea fiuolo de M. Francesco Squarzon depentore*. Il était, en effet, l'élève préféré et le fils adoptif de Squarcione, dont la vie est encore si mal connue, et qui paraît avoir été un maître d'une importance considérable. Un écrivain dont nous avons déjà invoqué le témoignage, M. le marquis Pietro Selvatico, a consacré à Squarcione une notice pleine de faits intéressants et nouveaux. On la trouvera réimprimée dans les *Scritti d'Arte*. Qu'il nous suffise de dire que, né à Padoue en 1394, et mort dans la même ville en 1474, Squarcione fut un maître rude et rigide, un représentant de cet art semi-italien, semi-allemand, dont la formule est assez bien exprimée dans les peintures religieuses de Jean d'Allemagne et d'Antonio Vivarini. Il cherchait la nature sans se soucier d'éviter la laideur. Professeur écouté, il groupa autour de lui toute une école. M. Selvatico parle des *Squarcioneschi*, comme on parlerait des Giottesques.

Mantegna était encore fort jeune lorsque Jacopo Bellini, arrivé à Padoue avec ses deux fils, peignit dans l'église Sant' Antonio les fresques de la chapelle de Gattamelata. L'élève de Squarcione fut vivement touché de cette manière moins rude, moins tudesque que celle qui lui avait été enseignée. Sans doute il resta toujours le maître austère que nous connaissons, mais ses procédés s'adoucirent un peu. C'est alors qu'il se lia avec les deux Bellini et bientôt il épousa leur sœur. Les premiers tableaux, les premières fresques dont il décora les églises de Padoue, sont l'œuvre d'un artiste qui avait vingt ans à peine. Le *Saint Marc* du musée Bréra date de 1453. La disposition de ce tableau rappelle celle des peintures des Vivarini. Dans la partie supérieure, on voit le Christ, la Vierge et saint Jean : ces figures sont traitées sèchement, à la Squarcione. Au dessous, douze compartiments, séparés les uns des autres par des colonnettes, enferment, comme des statuettes dans des niches, un saint Luc, écrivant devant une table, et divers autres saints. L'œuvre est austère et presque archaïque : ce n'est pas encore le Mantegna que nous sommes habitués à admirer.

Vers la même époque, Mantegna entreprit, avec quelques élèves de Squarcione, la décoration de la chapelle des Eremitani à l'église des Augustins. Six compartiments représentent les principaux épisodes de la vie de saint Jacques. Là, Mantegna s'est montré vraiment original et puissant. Il commençait dès lors à se préoccuper de l'art antique, et dans l'attitude de ses personnages, dans les costumes ou les armures dont ils sont revêtus, il chercha à imiter les bas-reliefs romains. Peut-être, si on l'eût laissé faire, aurait-il dépassé la mesure et serait-il arrivé à la





GIOVANNI BELLINI

LA VIERGE ET LES SIX SAINTS

froideur. Squarcione, qu'on représente volontiers comme un sectateur de l'art païen, s'effraya de cette tendance, et, au rapport de Vasari, il fit durement la critique des peintures de Mantegna; mais celui-ci se corrigea médiocrement, et il garda pour l'art antique, modernisé d'ailleurs par le sentiment du quinzième siècle, un culte qui ne devait pas se démentir.

Les voyages de Mantegna complétèrent, sous ce rapport, son instruction d'artiste, et ils eurent cet autre avantage de le mettre en relation avec des maîtres dont il avait entendu parler, et dont il ignorait les œuvres. Un court séjour à Vérone compte peu dans sa vie; mais comment croire que sa visite à Florence n'ait pas été un fait important aussi bien pour lui-même que pour les peintres qui purent alors le connaître? On l'y rencontre en 1466, au moment glorieux où brillaient les Verrocchio, les Pollaiolo, où débutait Botticelli. Si court qu'ait été son passage dans la ville des Médicis, Mantegna eut le temps d'apprendre et d'enseigner. Mais, peu après, sa vie se fixa. Appelé à Mantoue en 1468, il fut attaché au service du marquis Louis de Gonzague, et il resta fidèle à ses successeurs. Il occupait alors dans l'art contemporain une situation enviée; le pape Innocent VIII le fit venir à Rome en 1488, et Mantegna peignit pour lui, dans la petite chapelle du Belvédère, des fresques qui depuis lors ont disparu. Le vaillant artiste revint ensuite à Mantoue, et il y mourut au mois de septembre 1506.

Nous possédons au Louvre une des œuvres les plus caractéristiques de Mantegna. Ce n'est qu'une fragile feuille de vélin sur laquelle sa main savante a dessiné à la plume et au bistre, avec quelques rehauts de couleur verdâtre, l'admirable *Judith,* que nous reproduisons. Ce sujet avait beaucoup préoccupé Mantegna. En 1488, il peignit une *Judith,* aujourd'hui au musée de Berlin; trois ans après, il traita le même sujet dans une aquarelle relevée de touches blanches, qui a fait partie de la collection de Vasari, et dont la galerie des Offices a hérité. Notre dessin, — car voir, c'est posséder, — a été donné au Louvre par M. Gatteaux. Il ne porte point de date, mais on peut dire qu'il est du meilleur temps de Mantegna. Debout, et la main droite armée d'un glaive, Judith met de l'autre main la tête d'Holopherne dans le sac qu'entr'ouvre sa suivante. Elle s'est parée pour le meurtre. Sa chevelure bouclée est retenue par un voile dont les longs plis retombent derrière elle. Le type, visiblement emprunté à l'antique, est fier et superbe; l'esclave qui, souriante, se penche vers Judith, est une Africaine dont le visage nubien semble choisi pour faire valoir l'auguste beauté de sa maîtresse. Tout est

admirable dans ce groupe, les têtes, les attitudes, le sentiment; mais il faut signaler le grand style de la draperie qui enveloppe le corps de Judith de ses plis savamment rhythmés. Ici, l'étoffe épouse la forme, elle l'habille sans la cacher, elle en accuse même les splendides élégances. Une sorte de grâce austère, un accent d'autant plus tragique qu'il est tempéré par le charme, les mâles fiertés de l'antique adoucies par les tendresses modernes, voilà ce qui fait de la *Judith* de Mantegna un chef-d'œuvre immortel.

A côté de ce dessin, il faut, pour montrer combien furent diverses les aptitudes du maître, placer une superbe peinture, également empruntée au musée du Louvre. La *Vierge de la Victoire,* dit Vasari, est un tableau « qui a plu ou qui plaît à tous ceux qui le voient ». Cette madone est ainsi désignée parce qu'elle provient de la petite église de Santa-Maria della Vittoria, que le marquis François de Gonzague avait fait construire; mais Vasari a une étrange manière d'écrire l'histoire, et son italianisme l'égare un peu lorsqu'il nous parle de la victoire glorieuse remportée par le marquis, près des bords du Taro, sur les troupes de Charles VIII. Ce combat, c'est la bataille de Fornoue (6 juillet 1495), et les bons auteurs tiennent pour certain que la journée fut rude aux Vénitiens et aux Mantouans que commandait Gonzague. Ceci, du reste, importe peu. Vainqueur ou vaincu, le marquis a fait peindre un tableau par Mantegna, et ce tableau est admirable. C'est même le résultat le plus clair de la bataille de Fornoue.

Assise sur un trône décoré de marbres de diverses couleurs et de bas-reliefs dorés, la *Madonna della Vittoria* tient l'Enfant Jésus debout sur ses genoux. Saint Michel et saint Georges, revêtus tous deux d'armures éclatantes, soutiennent les plis de son manteau. Les deux saints qu'on aperçoit derrière eux sont vraisemblablement les protecteurs de Mantoue, saint Longin et saint André. Près de la Vierge est le jeune saint Jean, et, plus bas, sainte Élisabeth, agenouillée, un chapelet à la main. Au premier plan, le marquis François de Gonzague, armé de pied en cap, remercie la Vierge. Cette figure, dit Vasari, a été peinte d'après nature et semble vivante.

Telle est la disposition générale du tableau; la chromolithographie que nous publions permettra au lecteur de compléter cette description imparfaite; car Mantegna ne s'est pas borné à grouper des personnages, d'ailleurs tous pleins de caractère et de ferveur; il s'est montré également attentif à multiplier, à choisir les accessoires. Le trône de la Vierge est placé dans une sorte de niche ajourée, faite



1431 MANTEGNA 1506

JUDITH TENANT LA TÊTE D'HOLOPHERNE

(Musée du Louvre)

de festons de verdure fleurie; des coraux, des pierres précieuses, des joyaux mêlent leurs colorations égayées aux guirlandes pendantes. Rien n'est plus riche au monde, et plus fourmillant de détails. Ceux qui ignorent à quel point Mantegna est coloriste ont ici une occasion de l'apprendre. Le vieux maître avait depuis longtemps quitté le sol de la république vénitienne; mais il croyait encore aux tons éclatants, aux couleurs vives et fortes. Ajoutons que, par le type, la *Madonna della Vittoria* n'est pas très-éloignée des Vierges de Giovanni Bellini. C'est la même gravité et la même douceur.

Étudier Mantegna, c'est marcher de découverte en découverte. Sa fantaisie est inépuisable. Sans quitter le Louvre, il faudrait dire un mot du *Parnasse* et de la *Sagesse victorieuse des Vices,* ingénieuses allégories où l'artiste a cherché les formes épurées, les élégances de l'antiquité renaissante. Il faudrait s'arrêter devant le *Calvaire,* l'admirable tableau où la Vierge désolée semble une statue de la douleur. Ici, Mantegna a oublié la sérénité de l'art antique : il exprime, avec l'âme, avec les procédés du quinzième siècle, les angoisses de la mère qui ne voudra pas être consolée. On est toujours de son temps. Et c'est la gloire éternelle de Mantegna d'avoir cherché le grand style et les formes héroïques sans cesser d'être, par le cœur, le plus émouvant des maîtres et le plus moderne.

Il faut rattacher à la même école un peintre dont on parlait à peine, il y a vingt ans, mais dont l'œuvre est à la fois très-singulière et très-touchante, Carlo Crivelli. Sa biographie n'a point été écrite. Le mot *Venetus,* qu'il ajoute à son nom, nous dit ses origines vénitiennes. Il a dû naître un peu après Mantegna, vers 1435, car, malgré l'autorité de Ridolfi, nous n'admettons pas qu'il ait pu être l'élève de Jacobello del Fiore. Crivelli travaillait encore en 1495. Il aura vraisemblablement cessé de vivre au commencement du seizième siècle; le lecteur pourra s'abstenir de chercher dans les livres la date de sa mort : elle n'y est pas.

Il paraît d'ailleurs que Carlo Crivelli a passé sa vie loin de Venise. Il habitait Ascoli, près de la frontière qui, au quinzième siècle, séparait les États de l'Église de ceux du roi de Naples. Ses tableaux ont été pour la plupart retrouvés dans la marche d'Ancône. Son œuvre la plus ancienne est un retable qu'on peut voir encore dans une église de Massa, entre Macerata et Fermo. Cette peinture est datée de 1468 : plus tard Crivelli travailla pour le roi de Naples, et il obtint de lui le titre de chevalier. Mais, bien qu'il ait ainsi passé une partie de sa carrière dans le midi de l'Italie, nous n'hésitons pas à penser qu'il a dû faire quelques excursions

à Venise et à Padoue, car son style, malgré ses singularités, est un compromis, d'ailleurs très-original, entre la manière de Giovanni Bellini et celle de Mantegna.

Au premier abord, les peintures de Carlo Crivelli ont un aspect un peu barbare. Il a eu souvent la fantaisie d'ajouter à ses tableaux des ornements en relief, des guirlandes de fleurs et de fruits qui, sculptés dans le bois du panneau, présentent des saillies très-accusées. Ce mélange de la plastique avec la peinture nous a fort surpris quand nous l'avons constaté pour la première fois au musée Bréra. Lorsqu'il peint une figure de saint Pierre, Crivelli lui met à la main des clefs en relief; la couronne qu'il place sur le front de la madone est incrustée dans le tableau, et il en est de même des fruits avec lesquels joue l'Enfant Jésus, des fleurs suspendues en festons au-dessus du trône de la Vierge. On se demande où Crivelli avait puisé cette fantaisie barbare; mais il a obéi d'ordinaire aux conseils d'un goût plus sage, et il lui est arrivé, bien souvent, d'être exquis; souvent aussi il a été austère. Le tableau que nous possédons au Louvre ne suffit pas pour juger Crivelli, dans sa manière adoucie; mais il exprime bien la note grave de son talent. C'est l'image très-caractérisée de saint Bernardin de Sienne. Debout et tenant un livre, le prédicateur franciscain lève la main droite et paraît parler. Comme le saint Jean de Capistran de Bartolommeo Vivarini, il est enfermé dans un cadre étroit, qui semble allonger encore sa forme de squelette. Le coloris est sobre et sévère. Ce tableau a été peint en 1477; il est un peu en retard sur le mouvement contemporain.

Dans ses Vierges, au contraire, Crivelli a parfois l'air de songer aux maîtres de Venise. Nous reproduisons, d'après l'original conservé à la galerie Bréra, la *Vierge et l'Enfant*, une des œuvres les plus charmantes du peintre d'Ascoli. Jésus, assis sur les genoux de sa mère, joue avec un oiseau; la madone est comme absorbée par un rêve où la résignation se mêle à la mélancolie. Crivelli l'a vêtue d'une robe à ramages, qui est la plus belle du monde; la tête est séduisante et douce, la main est d'une suprême élégance. Le ton des carnations rappelle Giovanni Bellini dans sa manière claire; mais les autres parties du tableau, les étoffes, les fleurs et les fruits, sont d'une coloration éclatante et pompeuse. Bien que Carlo Crivelli peignît toujours à la détrempe, il a obtenu par ce procédé des tonalités à la fois transparentes et vivaces, dont la peinture à l'huile pouvait être jalouse. Mantegna était arrivé à des résultats pareils, car le *Calvaire* du musée du Louvre, un des tableaux les plus colorés qu'on puisse citer, est également peint *a tempera*. Aussi, par cette raison et



MANTEGNA

LA VIERGE ET LA VICTOIRE

par bien d'autres, croyons-nous devoir rattacher Crivelli à l'école de Mantegna. Il n'a pas sa grandeur, il a été beaucoup moins touché de l'art antique, mais il a un peu de sa tendresse. M. Charles Blanc a senti le charme de Crivelli, et nous ne saurions mieux terminer ce paragraphe qu'en lui empruntant quelques lignes : « En dépit des gothicités qui déparent ses peintures et du goût barbare qui lui a fait sculpter en relief sur la toile ce qu'il devait y peindre, Crivelli demeure intéressant par la fierté sauvage de son dessin et par une audace de coloris qui font de ses tableaux un spectacle amèrement agréable, et d'une âpreté qui éveille la curiosité du regard et le retient avec violence. »

A la fin du quinzième siècle, les peintres s'étaient multipliés à Venise. C'est alors que brilla Luigi Vivarini de Murano, un parent, sans doute, des deux Vivarini dont nous avons déjà parlé. Il travailla de 1480 à 1501; mais, bien qu'il fût contemporain des Bellini, il garda quelque sécheresse dans sa manière, ainsi qu'on le peut voir dans la *Madone* de l'Académie de Venise. Luigi Vivarini a d'ailleurs beaucoup de sentiment, et les têtes de ses personnages sont singulièrement expressives. Ces qualités et ces défauts se retrouvent dans les œuvres d'un peintre presque ignoré en France, Marco Basaïti. Né dans le Frioul, vers 1450, mort après 1520, Basaïti nous paraît avoir connu Antonello de Messine; comme lui, il donne pour fond à ses compositions, à ses figurines religieuses, des paysages curieusement détaillés et où le fini précieux de l'école allemande se mêle au goût vénitien. Basaïti est un maître sec, mais énergique dans ses colorations; ses figures sont touchantes par l'expression vraie du sentiment religieux. Lanzi va jusqu'à dire que Marco Basaïti a toutes les qualités de Giovanni Bellini.

Le dernier maître que nous voulions citer dans ce chapitre est Vittore Carpaccio, qui, lui aussi, et avec des chances meilleures, fut le rival de Bellini. Né vers 1450, il vivait encore en 1522. Venait-il, comme on l'a dit, de Capo d'Istria? Nous hésitons à le croire : la qualification de *Venetus* qu'il ajoute à sa signature nous permet de le considérer comme un pur Vénitien. Il fut vraisemblablement l'élève de Luigi Vivarini; mais il dépassa de beaucoup son maître, et, habile à comprendre toutes les leçons, même celles des peintres de l'Allemagne et des Flandres, il parvint à se faire une manière originale. Vittore Carpaccio est à la fois puissant et candide. Parmi ses œuvres principales, il faut citer la série de tableaux qu'il a consacrés à l'histoire de sainte Ursule (Académie de Venise). Avait-il entendu parler de la merveilleuse châsse que Memling venait de peindre pour l'hôpital de

Bruges, et dont les parois racontaient, en miniatures exquises, la même légende? On serait tenté de le croire : l'œuvre de Carpaccio, exécutée de 1490 à 1495, — ce sont les dates qu'on peut lire sur ses tableaux, — est certainement postérieure à celle de Memling. Mais, bien que la donnée fût à peu près pareille, Carpaccio a traité son sujet à la vénitienne, dans de vastes cadres abondamment remplis de figures, de costumes, de paysages et de décorations architecturales. Néanmoins ce luxe reste touchant, on y sent une âme attendrie et charmante. M. Charles Blanc a décrit avec le plus grand soin les tableaux de la *Vie de sainte Ursule :* nous prions le lecteur de se reporter à ces pages excellentes. Un autre critique, M. Théophile Gautier, a été également frappé de la haute saveur, de la séduction pénétrante qui se dégagent de ces compositions à la fois si mouvementées et si naïves. « Ce Carpaccio, écrit-il dans *Italia,* a le charme idéal, la sveltesse adolescente de Raphaël dans le *Mariage de la Vierge*... On ne saurait imaginer des airs de tête plus naïvement adorables, des tournures d'une plus angélique coquetterie. Il y a surtout un jeune homme à longs cheveux vu de dos, laissant glisser à demi sur son épaule sa cape au collet de velours, qui est d'une beauté si fière, si jeune et si séduisante, qu'on croirait voir le Cupidon de Praxitèle vêtu d'un costume moyen âge, ou plutôt un ange qui aurait eu la fantaisie de se travestir en *magnifique* de Venise. »

A propos de ces tableaux de la *Vie de sainte Ursule,* qui ont été si bien décrits et si bien jugés, nous nous bornerons à faire une observation de détail, qui a échappé à nos amis et à nos maîtres. Dans la grande composition dont le sujet principal représente les *Ambassadeurs du roi d'Angleterre venant demander pour le fils de leur souverain la main de sainte Ursule,* Carpaccio a introduit, en un coin isolé, un groupe plein d'intimité. Retiré dans une modeste chambre de son palais, le père de la princesse est assis, en proie à une profonde rêverie : sa fille est debout devant lui, et elle lui explique les motifs qui l'empêchent de se marier. Pour augmenter la valeur de son argumentation, elle rapproche l'une de l'autre ses mains délicates, et semble compter sur ses doigts les bonnes raisons qu'elle a déjà données. Ce geste familier et charmant est littéralement emprunté à la délicieuse figure de sainte Catherine, peinte par Masaccio à la basilique de Saint-Clément. Est-ce une rencontre fortuite? N'est-ce pas plutôt une imitation voulue? Carpaccio avait-il vu Rome? les historiens ne le disent pas. Il est étrange, on en conviendra, de retrouver dans un Vénitien des derniers jours du quinzième siècle une attitude inventée par Masaccio!



? 1430 CARLO CRIVELLI 1500 ?

LA MADONE

(Musée Brera, à Milan)

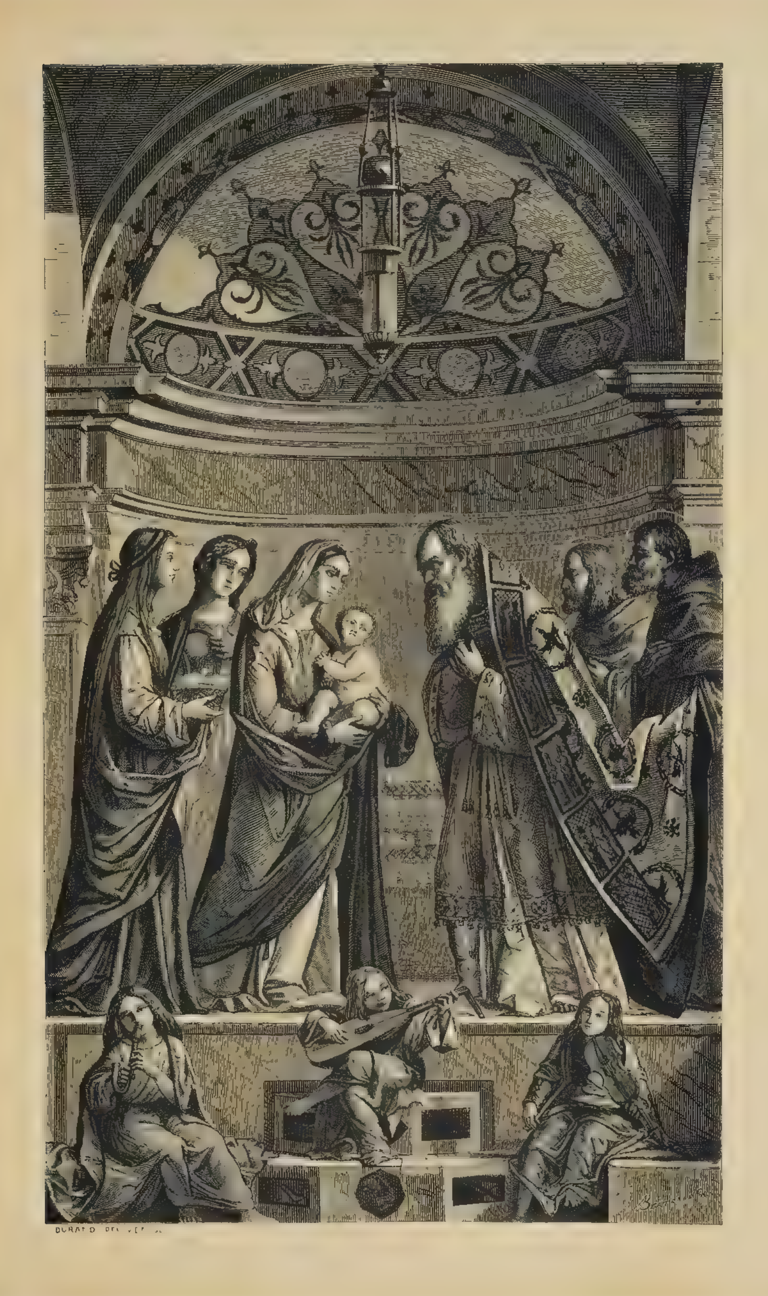
Vittore Carpaccio a eu visiblement deux manières. Dans ses premières œuvres, et même dans la *Vie de sainte Ursule,* il n'est pas exempt de sécheresse : ses figures se détachent sur les fonds par des contours un peu durs; quelques traces de gothicité allemande subsistent dans sa peinture. Vers la fin de sa vie, il adopta des procédés plus larges et plus généreux; son pinceau est plus chargé de couleur, son exécution devient plus souple, plus *pastosa,* pour parler comme en Italie. La *Présentation de Jésus au temple,* dont nous publions la gravure, est un excellent exemple de la manière nouvelle de Carpaccio. Ce tableau, qui porte l'inscription VICTOR CARPATIVS M.D.X, passe avec raison pour le chef-d'œuvre du maître. La Vierge, tenant l'Enfant Jésus et suivie de deux femmes d'une grâce exquise, présente son fils à saint Siméon, qui, superbement vêtu d'une chape dorée et brodée, s'incline devant l'enfant prédestiné. Dans la partie inférieure du tableau, trois anges, célestes musiciens, complètent la composition et tempèrent sa sévérité par la grâce familière de leurs attitudes enfantines. Au sentiment des têtes, à la ferveur religieuse, s'ajoute ici l'attrait d'une coloration puissante et onctueuse. Vasari, qui a vu ce tableau dans l'église San-Giobbe, en parle avec la plus grande admiration, et Vasari ne se trompe pas.

Par les lignes qui précèdent, et surtout par les gravures qui les commentent, on peut entrevoir quel a été le caractère des maîtres vénitiens du quinzième siècle. Ces peintres des premières heures annoncent, sans doute, les grands artistes qui les suivront; mais ils sont bien autrement contenus, bien autrement expressifs. On a dit de l'école vénitienne qu'elle avait aimé par-dessus tout les spectacles d'apparat, les fêtes de la lumière et de la couleur, les magnificences des cérémonies pompeuses, et qu'elle s'était trop désintéressée des émotions de l'âme et du drame éternel. A peu près juste en ce qui concerne les hardis décorateurs du seizième siècle, cette appréciation devient inexacte quant aux maîtres, si naïfs et si émus, dont nous venons d'examiner les œuvres. Pareils aux médailles de Vittore Pisano, les portraits qu'ils nous ont laissés ne se bornent pas à exprimer l'homme extérieur; ils disent son caractère et les habitudes de sa pensée; leurs tableaux religieux, où la candeur allemande se mêle volontiers aux vaillances du style italien, ont je ne sais quel sens profond, quelle intimité douce, quelle mélancolie rêveuse. Ces maîtres ont aussi, — car il ne faut pas séparer les Padouans des Vénitiens, — exprimé la douleur avec une poignante éloquence; telle peinture de Mantegna vous frappe au cœur à l'égal d'un bas-relief de Verrocchio; telle madone de Giovanni

Bellini équivaut, par le mystère inquiétant de son sourire, au charme amer d'une Vierge de Botticelli. Rapprochez un ange de Carpaccio d'un ange de Filippino Lippi; ce n'est pas le même style, c'est le même sentiment de sérénité et de candeur émouvante. Et c'est aussi chez ces maîtres, que nous appelons naïfs et qu'il faudrait appeler sincères, le même culte pour la réalité, aussi bien au point de vue de la forme des choses que du sentiment humain. Zanetti, parlant de Carpaccio, a dit un mot touchant : *Aveva in cuore la verità* : « Il portait la vérité dans son cœur. » Mais il ne fut pas seul à abriter en son âme ce précieux trésor : Vénitiens et Padouans, Trévisans et Véronais, tous les maîtres du quinzième siècle possédèrent leur part de cette richesse morale; ils eurent tous la sincérité de la recherche, la sincérité de l'émotion, et c'est pour cela qu'il faut les aimer.



Portraits des frères Bellini,
par Giovanni Bellini (musée du Louvre).



1450 VITTORE CARPACCIO 1522 ?

LA PRÉSENTATION AU TEMPLE

(Académie de Venise)

VIII.

L'ART DANS L'OMBRIE ET A BOLOGNE.



OUTES les villes importantes de l'Ombrie, du duché d'Urbin et de la Romagne étaient entrées, avec une ardeur inégale et des fortunes bien diverses, dans le mouvement qui, malgré les luttes de la politique, devait constituer la grande unité de l'art italien. Dès la fin du quatorzième siècle, les influences siennoises gagnaient du terrain et s'étendaient jusqu'à Pérouse; un peu plus tard, les Toscans travaillaient à Orvieto et à Spolète; Bologne avait eu ses giottesques, et, le Pô n'étant pas infranchissable, on vit les méthodes de Squarcione se répandre à Ferrare, envahir la marche d'Ancône et s'installer à Ascoli, sur la frontière du Napolitain. Est-il besoin d'ajouter que les peintres nés à Ferrare, dans la Romagne, chez le duc d'Urbin ou dans l'Ombrie, n'étaient pas hommes à se confiner dans leur province? Les uns allaient à Mantoue ou à Venise, les autres à Sienne ou à Arezzo; tous regardaient du côté de Florence. Ne croyons pas trop à ces lignes idéales qu'on appelle des frontières, et ne séparons pas, en écoles trop distinctes, des artistes qui, si souvent, se sont unis dans le même rêve.

Au début du quinzième siècle, le maître le plus important de l'Ombrie, c'est Gentile da Fabriano. Nous avons déjà cité son nom. Gentile a travaillé à Venise et à Florence, et on se souvient, peut-être, de l'avoir vu dans l'une et l'autre de ces villes. Les livres le font naître à Fabriano vers 1370 et mourir à Rome vers 1450. Voyageur, et en proie à toutes les curiosités intelligentes, il se mêla activement aux choses de son temps. D'après la dimension, d'ordinaire assez restreinte, de ses

tableaux, le jeu vif de ses colorations, le fini des têtes et le choix des ornements dorés, Lanzi suppose que Gentile da Fabriano est l'élève des miniaturistes ombriens. Cette hypothèse est ingénieuse, et nous l'acceptons. Peut-être Gentile reçut-il aussi les leçons d'un peintre de Gubbio, Allegretto Nuzi. On connaît son voyage à Venise et en Toscane : il travailla en outre au dôme d'Orvieto; enfin, Martin V l'ayant appelé à Rome, il commença, à Saint-Jean de Latran, des peintures que la mort ne lui permit pas de terminer.

L'incendie du palais ducal à Venise ayant fait disparaître une des œuvres capitales de Gentile da Fabriano, nous devons, pour trouver des marques de son talent, chercher ailleurs. L'Académie des beaux-arts de Florence nous montrera un de ses plus précieux tableaux, l'*Adoration des Mages* (1423). A gauche, la Vierge est assise au seuil d'une cabane rustique : saint Joseph et deux femmes sont auprès d'elle. Elle tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, devant lequel se prosterne un des mages pompeusement vêtu à l'orientale. Derrière lui sont ses compagnons suivis d'un cortége fastueux de princes et de gentilshommes : les uns apportent des présents; les autres ont un faucon sur le poing. Des pages retiennent les chevaux, et, avec cette fantaisie qui est un des signes du temps, Gentile s'est amusé à faire gambader sur le dos d'un chameau deux petits singes pleins de malice. Ce tableau, où abondent les détails, est peint avec un soin extrême, d'un pinceau exact et serré, et dans une gamme de couleur brillante et forte.

Par une bonne fortune, dont nul ne pourra se plaindre, excepté nos amis de Florence, nous avons au Louvre la *predella* du tableau que nous venons de décrire. C'est la *Présentation au temple*. Chacun connaît cette peinture, où la composition, symétrique et pondérée, s'avive d'une coloration accentuée et de détails exquis. Les figures s'enlèvent en vigueur sur des architectures d'un ton neutre et presque clair. Ce qui est frappant dans ce petit panneau, si finement miniaturé, c'est l'expression des figures. La tête de saint Siméon, exécutée avec une précision flamande mais épurée par le goût italien, est une merveille de sentiment et de style.

Pour se rendre compte de l'influence de Gentile da Fabriano, il faut aujourd'hui faire un effort d'esprit. Ses œuvres sont rares, et il n'est pas aisé de reconstituer absolument cette intéressante personnalité. Cependant, lorsqu'on étudie avec soin les peintures qui nous restent de cet artiste si savant et si naïf, lorsqu'on relit les textes du quinzième siècle, on comprend pourquoi il a dû réussir. Les Vénitiens, nous l'avons dit, firent à Gentile un accueil chaleureux. Lanzi raconte que la

sérénissime république lui accorda le droit de porter la toge des patriciens, et, — détail significatif, — quand le Flamand Rogier Van de Weyden vint à Rome en 1450, il déclara, en exagérant un peu, que Gentile da Fabriano était le premier artiste de l'Italie.

Et pourtant tous les peintres de l'Ombrie ne furent pas touchés, autant qu'ils auraient dû l'être, des qualités exquises de Gentile. Plusieurs conservèrent, malgré ses exemples, la rudesse primitive. On doit s'étonner que Niccolo Alunno da Foligno ait si peu profité des leçons d'un pareil maître. Il fut vraisemblablement l'élève de Bartolommeo di Tommaso. Il signe volontiers, comme au tableau du musée Bréra, *Nicolaus Fulginas*. Ses œuvres, exécutées de 1458 à 1499, restent enveloppées de la rouille des premiers temps, ou, pour mieux dire, elles semblent révéler un art provincial et médiocrement informé des grandes choses qui s'accomplissaient alors à Florence, à Venise et même à Pérouse. Deux types authentiques permettent de juger Niccolo Alunno : ce sont le tableau du musée Bréra, dont nous venons de parler, et la *predella* exposée au Louvre.

La peinture de Milan, qui porte la date 1465, représente *la Vierge et l'Enfant Jésus avec un chœur d'anges*. D'après les notes de notre carnet de voyage, ce morceau, très-archaïque encore, serait curieux, mais dépourvu de toute beauté. Les contours des figures y sont, en effet, durement écrits, et MM. Crowe et Cavalcaselle reconnaissent que cette madone, farouche et presque grimaçante, est particulièrement *unattractive*. La *predella* du Louvre, qui date de 1492, vaut infiniment mieux. Mais il y a encore bien de la sauvagerie dans cette peinture, divisée en six compartiments et représentant les principales scènes de la Passion. Le faire est extrêmement rude, le dessin anguleux et coupant; néanmoins la coloration rembrunie est intéressante, comme les costumes, car les estafiers qui conduisent le Christ au supplice sont vêtus et armés à la mode du quinzième siècle. Il ne parait pas d'ailleurs que cette manière violente ait déplu aux habitants de l'Ombrie. Niccolo Alunno fut fort employé par les corporations religieuses d'Assise, de Foligno, de Deruta, de Pérouse. Il a fait souvent des bannières processionnelles. Celle qui lui est attribuée au musée Campana est une peinture grossière et sans valeur. Alunno a pu avoir de mauvais jours, et c'est même de jours pareils que sa vie est faite, mais il ne fut pas à ce point ignorant et barbare. On a dit quelquefois que Pérugin et Pinturicchio s'étaient formés à l'école de Niccolo Alunno. Nous avons peine à y souscrire, à moins que, comme on le voit souvent dans

l'histoire de l'art, les deux charmants poëtes ne se soient donné le mot pour faire absolument le contraire de ce que leur prétendu professeur leur aurait enseigné.

Si l'école ombrienne n'avait eu pour la guider que des maîtres comme Alunno, elle aurait pu s'égarer, et elle fût malaisément arrivée au but secret de ses efforts, la grâce attendrie et touchante. Mais un artiste véritablement doué, Piero della Francesca, lui montra le bon chemin, et soudain les hésitations furent dissipées, le succès devint possible. Ce maître, beaucoup plus toscan qu'ombrien, exerça sur ses contemporains une influence réelle. Il fut habile dans la peinture religieuse, et il traita le portrait avec une autorité magistrale.

Quoique la vie de Piero della Francesca ait été écrite par Dragomanni, elle reste encore voilée de bien des incertitudes. Son nom, sa naissance, sa mort, peuvent donner lieu à des questions que l'histoire n'a pas résolues. D'après la conjecture commune, Piero della Francesca, — ou peut-être de' Franceschi, comme l'appelle son contemporain et son élève Luca Pacioli, — est né vers 1415 à Borgo San-Sepolcro, sur les confins de la Toscane et du duché d'Urbin. On est tenté de supposer qu'il connut Domenico Veneziano à Pérouse en 1438; et, en effet, on les rencontre tous deux l'année suivante à Florence. En 1439, ils travaillaient ensemble à la chapelle San-Egidio à Santa-Maria Nuova. C'est en raison de ces relations avec Domenico, qui n'était pas ici un collaborateur, mais un guide, qu'on peut considérer l'éducation de Piero della Francesca comme essentiellement florentine.

Domenico et son ami associèrent souvent leur pinceau. En 1450, on les retrouve tous deux à Lorette. L'année suivante, Piero exécute une fresque à Rimini : à partir de cette date, la chronologie devient confuse en ce qui le concerne. Sa ville natale, Borgo San-Sepolcro, Urbino, Ferrare, Rome, Arezzo, et sans doute d'autres cités importantes, ont possédé ou gardent encore des traces de son passage. Devenu vieux, Piero della Francesca perdit la vue, et, ayant abandonné la peinture, il se livra à l'étude des mathématiques avec une passion qui fait songer au culte que Paolo Uccello professait pour la perspective. Il vivait encore en 1494, lorsque son disciple Luca Pacioli publia son livre, *Summa de Arithmetica*.

Piero della Francesca, dont la France ignore les œuvres, eut toutes les nobles inquiétudes de son temps, et, comme ceux qui cherchent avec la sincérité du cœur et de l'esprit, il trouva. Il eut, au même degré qu'Andrea del Castagno et que Paolo Uccello, l'ardent désir d'étudier et de connaître la nature, et, à bien des égards, il est aussi réaliste qu'un pur Toscan, ce qui ne veut pas dire d'ailleurs qu'il n'eût

pas un sentiment très-fin de l'expression et de l'idée morale. Aussi a-t-il été un excellent, un admirable portraitiste. La figure de son protecteur Sigismond Malatesta, qu'il a peinte dans une des chapelles de San-Francesco à Rimini, est pleine de tournure et de cachet : le rude soldat est agenouillé, en compagnie de deux lévriers, ses compagnons de chasse, devant l'image de son patron saint Sigismond de Bourgogne. C'est une effigie féodale et sévère. Plus remarquables encore sont les deux portraits réunis de Federigo de Montefeltro, duc d'Urbin, et de sa femme Battista Sforza. Cette œuvre, infiniment précieuse, est au musée des Offices. Les deux personnages sont vus de profil, et, quoique l'exécution soit sobre et lisse, ces têtes austères ont autant de relief que des médailles. Le panneau étant peint des deux côtés, on voit au revers le *Triomphe du duc d'Urbin*. Assis sur un char antique, Federigo est traîné par des chevaux auxquels Piero della Francesca s'est efforcé de donner le plus de style possible. Il y est médiocrement parvenu. Mais, quant aux portraits du duc et de sa femme, ils sont admirables dans leur sincérité lumineuse, dans leur modelé atténué, où le pinceau dissimule son travail et parvient cependant à tout dire. De pareilles effigies font songer d'avance aux merveilles que nous réserve Léonard de Vinci.

Dans ses tableaux religieux, comme le *Baptême de Jésus*, de la Galerie nationale de Londres, et le *Saint Jérôme*, de l'Académie de Venise, Piero della Francesca montre un peu trop de dédain pour la pureté des formes. La nature lui suffit; il ne choisit pas, il n'ennoblit pas les types qu'il a sous les yeux. Mais gardons-nous toutefois d'être plus sévère pour lui que nous ne l'avons été pour Verrocchio. Très-fort dans le portrait, l'artiste reste un peu au-dessous de sa tâche lorsqu'il lui faut représenter les grandes scènes évangéliques, les sujets qui exigeraient un style élevé et pur. Mais Piero della Francesca ne pouvait savoir et comprendre encore tout ce que devina son puissant élève Luca Signorelli.

Un détail important à noter, c'est que le maître de Borgo San-Sepolcro s'occupa avec un zèle extrême de tous les procédés qui étaient alors à l'étude et qui avaient pour but d'améliorer les conditions matérielles de l'art du peintre. Dans ses relations avec Domenico Veneziano, il avait entendu parler des mixtures nouvelles que les Flamands venaient de mettre à la mode et qui rendaient plus facile et plus sûr le maniement de la peinture à l'huile. Il l'employa plusieurs fois. On a retrouvé le texte d'un contrat qu'il passa en 1466 avec les membres de la confrérie de l'Annunziata d'Arezzo, et dans lequel il s'engage à peindre *a olio* une bannière proces-

sionnelle qui devait représenter l'*Annonciation*. Mais ce n'est pas dans le soin que Piero a mis à s'emparer des conquêtes récentes qu'il faut chercher sa vraie gloire : elle est pour nous dans son talent de portraitiste, dans cette manière, lumineuse et pure, de faire rayonner un visage et d'y laisser *transparaître une âme*.

Piero della Francesca, habile à exprimer la personnalité humaine, contribua beaucoup, nous le croyons, à développer à la cour des ducs d'Urbin et dans la Romagne le goût du portrait. Bien que Melozzo da Forli n'ait été ni son élève ni son imitateur, il eut sa valeur comme portraitiste. Les deux maîtres n'étaient ni du même pays ni du même âge; mais ils ont eu un ami commun, Giovanni Santi, le père de Raphaël. Plus heureux que pour Piero della Francesca, nous possédons, en ce qui concerne Melozzo, des dates exactes. Né à Forli en 1438, il est mort en 1494. Il eut pour protecteur Girolamo Riario, seigneur de sa ville natale. Envoyé à Rome en 1472, il peignit la tribune de l'église des Saints-Apôtres; mais il ne reste plus aucune trace de ses fresques, l'église ayant été démolie et reconstruite au dix-huitième siècle. On croit toutefois que la figure du Sauveur, conservée au palais Quirinal, provient de la composition de Melozzo.

Le peintre de Forli travailla beaucoup à Rome, particulièrement pour le cardinal Riario. Il reste, dans la galerie du Vatican, une fresque, aujourd'hui transportée sur toile, qui représente l'installation solennelle de Bartolommeo Sacchi (Platina) dans les fonctions de préfet de la bibliothèque de Sixte IV. Melozzo n'a pas manqué d'y introduire les principaux personnages de la cour romaine. On y reconnaît, entre autres, le portrait de Giuliano della Rovere, qui devait être le pape Jules II. L'exécution en est simple et fortement caractérisée.

On ignore à quelle époque Melozzo da Forli travailla pour Frédéric de Montefeltro. La Galerie nationale de Londres s'est récemment enrichie de deux figures qui paraissent représenter l'une la *Musique*, l'autre la *Rhétorique* : elles proviennent du palais du duc d'Urbin, et faisaient partie d'une série de peintures dont les fragments se retrouvent chez la reine d'Angleterre et au musée de Berlin. — Giovanni Santi a célébré son ami Melozzo, et il le loue surtout d'avoir étudié la perspective. C'est une ressemblance de plus avec Piero della Francesca.

Melozzo a formé un élève qui lui fit quelque honneur, Marco Palmezzano. Né à Forli en 1456, il vivait encore en 1537. Les différentes façons dont il a signé ses tableaux ont un instant dérouté les critiques : tantôt, ajoutant à son prénom le nom de son maître, il signe *Marchus de Melotius* ou *de Melotiis*, tantôt il prend le

nom de *Palmizanus,* ou même de *Parmazanus,* dont Vasari, trop aisément trompé, a fait Parmigiano. C'est un artiste inégal, ordinairement en retard sur le mouvement contemporain, mais quelquefois plein de sentiment. Nous avouons attacher un certain intérêt à son tableau du Louvre, le *Christ mort soutenu par deux anges.* Palmezzano était un maître austère et religieux : en représentant le corps du Christ, décoloré par la mort, il a voulu éveiller chez le spectateur une impression douloureuse, et il y est parvenu. C'était du reste un infatigable travailleur, et son œuvre, jadis dédaigné, curieusement étudié aujourd'hui, est considérable. Sans parler de ce qui reste de lui à Forli, nous avons des Palmezzano à Londres, à Berlin, et même à Bordeaux et à Grenoble.

De Forli à Bologne, il n'y a qu'un pas. Nous sommes toujours dans la Romagne, et cependant nous allons rencontrer des artistes un peu différents de Melozzo et de Palmezzano. Le premier Bolonais que nous devions signaler est Marco Zoppo. Bien que ses compatriotes en aient toujours fait grand cas, ils n'ont pu trouver encore les dates de sa naissance et de sa mort. Le comte Malvasia paraît s'être mépris lorsqu'il lui donne pour maître Lippo Dalmasio, qui, vers 1410, avait cessé de vivre. Zoppo est un artiste plus moderne, et nous savons, en effet, qu'il passa sa jeunesse à Padoue dans l'atelier de Squarcione. Il travailla d'abord à Venise : c'est lui-même qui a pris soin de nous l'apprendre au bas d'une *Madone,* qui est au musée de Berlin, et qui porte, avec le nom du peintre et la date 1471, les mots *in Venexia.* Une fresque, conservée à Bologne au palais Colonna, serait datée de 1498. C'est à ces renseignements incomplets que se borne la biographie de Marco Zoppo.

Indépendamment du tableau de Berlin, l'œuvre de Zoppo est surtout à Bologne. Au Musée, on lui attribue un retable représentant la *Vierge entre saint Jean-Baptiste et saint Augustin;* à l'église Saint-Joseph, une *Sainte Apollonie,* peinte *a tempera;* enfin, au Collegio di Spagna, un devant d'autel divisé en vingt et un compartiments, selon la disposition familière aux Vivarini. Zoppo est un de ces *Squarcioneschi* dont M. Selvatico nous a dit quelques mots. Sa manière est rude et sèche. On s'étonne qu'un aussi dur praticien ait pu devenir le maître de Francia.

Le nom que nous venons d'écrire est celui du plus grand peintre de Bologne. Il remplit de sa gloire les dernières années du quinzième siècle. Raphaël considérait Francia comme un modèle et le traitait avec les respects que doit professer un jeune artiste pour un maître consommé. Si l'histoire peut avoir un regret, c'est que ses leçons, un instant comprises par quelques-uns, aient été si vite oubliées. Un seul

élève fit honneur au maître, l'admirable graveur Marc-Antoine Raimondi; mais Marc-Antoine est moins le disciple de Francia que celui de Raphaël, et même d'Albert Durer.

Francesco Raibolini, né à Bologne vers 1450, consacra la première partie de sa vie à l'étude et à la pratique de l'orfévrerie. En 1482, il se fit inscrire sur le registre de la corporation. Le nom qu'il a rendu illustre est celui du maître chez lequel il travailla d'abord, Francia. Comme nous l'avons déjà vu à Florence, le métier d'orfévre embrassait alors presque tous les arts du métal; Raibolini apprit à faire des médailles, il grava les coins de la monnaie de Bologne; les érudits se sont même demandé s'il n'est pas pour beaucoup dans l'invention des caractères typographiques qui imitaient l'écriture cursive et qui furent employés par Alde Manuce. Les travaux de Francia comme orfèvre et comme fondeur mériteraient une étude spéciale : elle est en dehors de notre cadre, et nous la négligeons à regret.

L'artiste était dans toute la force de l'âge, lorsqu'il fit œuvre de peintre. Il travailla d'abord pour les Bentivoglio, particulièrement pour Jean, celui qui fut chassé de Bologne par Jules II. Il fut aussi employé par les Felicini. Un des plus beaux tableaux de Francia, à la pinacothèque de Bologne, porte l'inscription suivante : OPVS FRANCIÆ AVRIFICIS MCCCCLXXXX. Il représente la Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus : devant elle se groupent sainte Monique, saint Augustin, saint François, saint Jean-Baptiste, saint Procule, saint Sébastien, et un donateur agenouillé, Bartolommeo Felicini. On remarquera le titre d'*aurifex,* que l'artiste ajoute à son nom. Ce tableau est-il le premier qui ait été peint par Francia? on le dit; mais nous avons peine à le croire, car il s'y montre déjà avec toutes les certitudes, toute la science, d'ailleurs un peu froide, qu'il lui fut donné d'atteindre. Francesco Raibolini ne devait pas aller au delà.

Le tableau que nous reproduisons, et qui fait également partie du musée de Bologne, ne caractérise pas moins bien la manière du maître. Francia, il faut le dire, a très-peu varié la nature et la disposition de ses sujets. Ici encore, il a assis sur un trône élevé la Vierge tenant l'Enfant Jésus, et il a placé autour d'elle, d'un côté saint Jean-Baptiste et saint Étienne, portant sur un livre les pierres dont il fut lapidé, de l'autre, saint Augustin et saint Georges, celui-ci armé et cuirassé comme un preux des grandes guerres. Un ange, d'une expression douce et charmante, est assis au pied du trône et joint les mains dans l'attitude de l'adoration.

Francia a traité plusieurs fois ce sujet, et, à le voir se répéter ainsi, on peut



(1450 FRANCIA 1517)

LA VIERGE SUR LE TRONE, ENTOURÉE DE SAINTS

(Musée de Bologne)

douter qu'il ait eu une imagination bien active et bien féconde. Ses madones paraissent avoir obtenu un grand succès. Raphaël les admirait, et les historiens nous ont conservé le texte d'une lettre dans laquelle le chef de l'école romaine écrit, le 5 septembre 1508, à Francia, qu'il n'en existe pas « de plus belles, de plus dévotes et de mieux faites ». Les relations des deux maîtres furent toujours pleines de courtoisie. On raconte que, lorsque Raphaël envoya à Bologne son tableau de la *Sainte Cécile,* il soumit son œuvre à l'appréciation de son ami, en le priant de réparer les avaries qu'elle pourrait avoir subies durant le voyage, et même de corriger les défectuosités qu'elle présentait. Francia reçut-il cette lettre? on peut en douter, car il mourut à Bologne, le 6 janvier 1517.

Les dernières éditions du catalogue du Louvre attribuent à Francia un admirable chef-d'œuvre, le fameux portrait de ce jeune homme vêtu de noir, qui, le bras gauche appuyé sur l'angle d'un socle de pierre, semble rêver en proie à une mélancolie mystérieuse. Raibolini a peint en effet quelques portraits : le plus beau qu'on puisse citer est celui d'Evangelista Scappi, conservé au musée des Offices. Le modelé en est délicat, la vie individuelle est exprimée avec un pinceau patient. Mais, entre ce portrait et celui du *Jeune homme vêtu de noir,* il y a un monde. Le tableau du Louvre est vraisemblablement de provenance florentine : si Francia avait pu peindre un pareil chef-d'œuvre, il serait un maître de premier ordre : il ne fut qu'un homme habile.

Nous avons au Louvre un ouvrage de Francia, dont l'authenticité est indiscutable, et qui montre bien que son talent manqua de spontanéité et de force réelle. C'est le *Christ en croix*, qui provient de l'église San Giobbe à Bologne, et qui porte l'inscription incomplète FRANCIA AVRIFABER... Au centre est le Christ crucifié, à droite et à gauche les figures debout de la Vierge et de saint Jean : au pied de la croix, sur le premier plan, Job est couché par terre. La maladresse et l'indigence de cette composition ne donnent pas une idée très-favorable de la façon dont Francia savait grouper ses personnages. Ajoutons que, bien qu'il ait voulu exprimer la douleur, l'artiste y a faiblement réussi : ses figures se lamentent froidement. C'est la pantomime convenue du désespoir, ce n'est pas la désolation vraie et poignante de Verrocchio ou de Mantegna.

Il nous fâcherait que ce jugement pût paraître sévère. Nous ne l'avons pas improvisé au Louvre devant le *Christ en croix;* il s'appuie sur les souvenirs que nous avons rapportés de Londres, de Milan et surtout de Bologne, où sont, tout le monde

le sait, les plus beaux tableaux de Francia. Si nous étions seul à penser ces choses, peut-être aurions-nous hésité à les écrire, car discuter Francia, c'est mal tenir compte de l'avis de Raphaël, qui l'a si courtoisement loué. Toutefois nous avons avec nous et au-dessus de nous quelques critiques pleins d'autorité. « La manière de Francia, a dit M. Henri Delaborde, est exempte d'ostentation, mais elle est aussi dépourvue d'ampleur, de résolution, de cette franchise pittoresque propre aux maîtres de haute race. Rien de plus convenablement ordonné, rien de plus sage, au double point de vue du dessin et du coloris, que les nombreuses compositions religieuses qu'a laissées ce judicieux artiste. Mais, parmi les tableaux de sa main, quel est celui où l'on surprendra la trace d'une émotion profonde, l'expression d'une pensée tout à fait neuve? En face de ces madones assises sur un trône autour duquel quelques saints personnages se groupent dans un ordre invariable, on rend hommage au talent du peintre, au bon vouloir de son pinceau : on n'entend ni la voix du poëte, ni le cri de l'âme, pour ainsi dire, qui s'échappe des œuvres inspirées. L'exécution même, châtiée mais imparfaitement savante, le style, coulant mais non limpide comme ce qui jaillit de source, appellent l'estime sans pour cela commander l'admiration. Plutôt adroit que supérieurement habile, plus correct à la surface que foncièrement irréprochable, Francia, avec son imagination restreinte, ses procédés de composition immuables, sa manière un peu lisse et monotone, nous apparaît comme un autre Pérugin, mais un Pérugin en retard sur le premier, et qui d'ailleurs n'a pas eu de Raphaël. » Si le lecteur a vu Bologne, s'il a étudié les tableaux de Francia au musée et à San-Giacomo Maggiore, il reconnaîtra qu'il est difficile de mieux penser et de mieux dire.

Dans son sentiment réservé, dans son exécution consciencieuse et d'ailleurs un peu sèche, Francia paraît d'autant plus froid que les peintres de la seconde moitié du quinzième siècle furent plus hardis et plus émouvants. Il ne faut le comparer ni à ceux de Florence ni à ceux de Padoue et de Venise; mais, sans se montrer trop cruel, on a le droit de faire remarquer qu'à l'heure même où Raibolini pratiquait un art si discret, il y avait, à quelques lieues de sa maison, à Ferrare, un maître très-emporté et très-violent. Ce maître, c'est Cosimo Tura. Il est bien inégal, bien rude, bien peu soucieux de la beauté pure, mais il a l'accent libre et la vie.

Né à Ferrare vers 1418, Cosimo Tura y vivait encore en 1481. Il fut élève de Galasso Galassi, et il a dû voyager pendant sa jeunesse et voir de près les œuvres des disciples de Squarcione. Il eut, en vrai contemporain de Mantegna, un certain

goût pour les allégories empruntées à la Fable. Vers 1471, le duc Ercole de Ferrare lui confia l'exécution des peintures du palais de la Schivanoia. Cosimo décora tout un salon, et il y peignit les douze mois de l'année en y ajoutant des symboles mythologiques. Sous la représentation de chaque mois, on voit un épisode de la vie du duc Borso, le prédécesseur d'Ercole. Là, il reçoit des ambassadeurs; ici, il rend la justice : c'est comme un roman familier où le duc joue toujours le premier rôle. Ces ingénieuses peintures, débarrassées il y a trente ans du voile qui les couvrait, ont été décrites et commentées par le comte Laderchi, dans un opuscule intitulé *Descrizione dei dipinti di Schivanoia*.

Un intérêt plus considérable s'attache aux peintures religieuses de Cosimo Tura. Ce poëte n'était pas homme à se contenter des allégories de la Fable : il traita, et quelquefois dans un sentiment tragique, des sujets plus émouvants. En 1469, il peignit, sur les volets de l'orgue de la cathédrale de Ferrare, une *Annonciation* et un *Saint George*. La Galerie nationale de Londres possède trois tableaux religieux de Cosimo; enfin nous en avons deux au Louvre. L'un est un *Moine franciscain*, debout, vu de face et lisant. Cette peinture austère n'a rien d'attrayant. Mais le type est d'une originalité saisissante : les mains, dont les phalanges sont violemment marquées, les pieds amaigris, révèlent un imitateur de Squarcione et de Mantegna. Bien que l'autre tableau de Cosimo ne soit qu'un fragment, il présente encore plus d'intérêt. C'est une *Pieta*, sujet cher à l'Italie. Au centre de la composition, la Vierge tient sur ses genoux le corps de son fils. Saint Jean, Joseph d'Arimathie, Nicodème, la Madeleine et deux saintes femmes complètent le groupe douloureux. Au point de vue d'un Florentin du seizième siècle, ces figures seraient laides; ces visages aux pommettes saillantes, ces mains osseuses, cette gesticulation outrée, ont tout ce qu'il faut pour déplaire aux puristes; mais, par la couleur, qui a de la puissance, par la violence des attitudes, ce tableau est très-dramatique : il s'agit bien là d'une véritable scène de deuil; les lamentations des personnages ont un accent sincère et humain; il semble qu'on entende un cri sortir de leurs bouches ouvertes. Cosimo Tura a été quelquefois appelé le Mantegna de Ferrare : tout prouve qu'il n'est pas indigne de ce glorieux surnom.

Un autre Ferrarais, Lorenzo Costa, se rendit célèbre à la même époque. Il naquit en 1460, et, après avoir travaillé dans sa ville natale et à Bologne, il mourut en 1535 à Mantoue, où l'avait appelé François de Gonzague. Il nous paraît douteux qu'il ait été l'élève de Cosimo Tura : Vasari lui fait faire dans sa jeunesse un voyage à

Florence, et prétend qu'il aurait étudié sous la discipline de Benozzo Gozzoli. Plus tard, lors de son séjour à Bologne, où il eut pour protecteur Giovanni Bentivoglio, Lorenzo Costa se lia d'une étroite amitié avec Francia. Il reste de lui des sujets religieux et des mythologies. Le tableau de la Galerie nationale de Londres, qui représente la Vierge et l'enfant Jésus entourés de quatre saints (1505), passe pour un de ses chefs-d'œuvre. Lorenzo s'était fait une manière douce et charmante; mais, en bon Ferrarais, il a souvent donné aux carnations de ses figures des teintes trop rouges. Deux églises de Bologne, San-Petronio et San-Giacomo Maggiore, possèdent d'intéressantes peintures de Lorenzo Costa.

Pendant son séjour à la cour du marquis de Mantoue, Costa, mêlé aux élégances de la vie mondaine, peignit beaucoup de sujets allégoriques ou de fantaisie. Le marquis l'employa volontiers à l'embellissement du palais de Saint-Sébastien. Le curieux tableau que possède le musée du Louvre provient de cette résidence princière. Il représente la *Cour d'Isabelle d'Este*. Costa ayant été appelé à Mantoue en 1509, cette peinture a dû être exécutée un peu après cette date. La marquise s'y montre, dans un ravissant paysage, entourée de musiciens, de poëtes et de jeunes femmes, vêtues « à la nymphale », comme aurait dit Brantôme. Des allégories dans le goût du temps se mêlent à cette pastorale : un guerrier, appuyé sur une hallebarde, vient de couper la tête à une hydre étendue au bord d'une rivière, ce qui veut dire sans doute qu'Isabelle, lettrée et savante, a vaincu le monstre de l'ignorance et qu'il ne renaîtra plus. Ce tableau et celui, non moins charmant, que possède le musée Bréra, donnent une excellente idée du talent de Lorenzo Costa. Figures, costumes, paysage, tout met ici en évidence un art en quête des élégances et déjà très-raffiné.

Dans les peintures du palais de Saint-Sébastien, Lorenzo Costa put profiter des exemples de deux illustres prédécesseurs. C'est pour Isabelle d'Este que Mantegna avait peint le *Parnasse* et la *Sagesse victorieuse des Vices*. C'est pour elle aussi que Pérugin peignit le *Combat de l'Amour et de la Chasteté*. Ce dernier nom nous ramène à l'école ombrienne, dont Pérugin est la meilleure gloire.

Au temps où Pietro Vannucci grandissait à Pérouse, Niccolo Alunno était le seul peintre en renom de la ville. Nous l'avons déjà dit, nous ne croyons pas que l'élégant artiste qu'on a surnommé *il Perugino* ait été l'élève de ce maître encore embarrassé dans les rudesses primitives. Né en 1446 à Castello della Pieve, près de Pérouse, Vannucci a pu, avant de quitter l'Ombrie, travailler avec Piero della

Francesca. Vasari le range positivement parmi ses disciples : il raconte aussi que, venu de bonne heure à Florence, Pérugin se forma dans l'atelier de Verrocchio. Nous ne redirons ici ni sa vie ni ses voyages. Vers 1480, il travaillait à Rome à la chapelle Sixtine; en 1496, il était à Florence, où nous le retrouvons encore en 1505, car c'est là qu'il peignit pour la cour de Mantoue le tableau allégorique dont nous parlions tout à l'heure. Pérugin ne vit pas sans regret le succès de l'art nouveau tel que l'entendait Michel-Ange. Devenu vieux, il se retira dans sa patrie, et il mourut en 1524, à Castello di Fontignano.

Pérugin a été un prodigieux travailleur. On a dit que son infatigable ardeur fut quelque peu surexcitée par l'amour du gain; et l'on sait en effet que, plus heureux que Botticelli et que bien d'autres, il était parvenu à s'enrichir. Il est certain que, dans l'œuvre de Pérugin, il faut faire deux parts : tous ses tableaux sont loin d'avoir une égale valeur, il s'est très-souvent répété, il a reproduit dans des ouvrages différents les mêmes figures, non qu'il n'eût pu en inventer d'autres, mais parce qu'il lui importait de produire vite et beaucoup. De là, de fâcheuses défaillances chez ce maître, si bien doué d'ailleurs et, à tant d'égards, si original.

Nous reproduisons un des meilleurs tableaux de Pérugin, l'*Ascension de Jésus-Christ,* qui fait partie du musée de Lyon. Exécutée en 1495 pour décorer le maître-autel de la cathédrale de Pérouse, cette œuvre a beaucoup souffert; des restaurations imprudentes en ont compromis la pureté primitive; mais la composition reste belle, et le caractère des têtes n'a heureusement pas été altéré. Le Christ s'élève au ciel, tandis qu'au-dessous de lui, la Vierge et les apôtres le regardent monter dans l'azur. Un grand sentiment de l'élégance, des attitudes variées et d'un beau style, une onction recueillie et pénétrante, font de ce tableau une des œuvres les plus sérieuses de Pérugin.

A côté de l'*Ascension,* la critique doit placer le *Mariage de la Vierge,* du musée de Caen, que Raphaël devait imiter, la *Vierge, saint Jérôme et saint Augustin,* du musée de Bordeaux, la *Vierge,* l'*Enfant-Jésus et saint Jean-Baptiste,* de la Galerie nationale de Londres, et la *Madone* entourée de saint Michel, de sainte Catherine, de sainte Apollonie et de saint Jean l'Évangéliste, l'admirable peinture de la pinacothèque de Bologne. Ce dernier tableau présente une qualité particulière : il est extrêmement coloré. Pérugin, sans être un coloriste de race, a été parfois très-occupé de l'effet de contraste des tons juxtaposés. Volontiers il adopte un fond d'un gris neutre, une tonalité générale blonde et douce, et, sur ces

pâleurs dorées, il détache de beaux rouges, des bleus vifs : pour un Vénitien, sa peinture ne serait peut-être pas assez enveloppée. Elle est harmonieuse pourtant, les carnations ont de la chaleur et de la tendresse; Pérugin aime le ton rare, et il a, en ses bonnes heures, des délicatesses qui n'ont été égalées que par Raphaël, dans sa première manière.

Quelquefois aussi Pérugin a cherché les colorations vigoureuses. Dans l'atelier de Verrocchio, il avait connu des peintres qui mêlaient volontiers des bruns puissants et forts aux carnations de leurs modèles. Lorenzo di Credi, Léonard de Vinci lui-même, ont fait des portraits où les visages sont un peu de cette tonalité que, faute d'un nom meilleur, on pourrait appeler la couleur de bois. C'est dans cette gamme rembrunie que Pérugin a peint son portrait, aujourd'hui au musée des Offices. Sa physionomie, essentiellement sympathique et franche, est celle d'un homme robuste, d'un bon ouvrier, apte au travail comme à la joie. Le visage est un peu gros, mais l'œil est fin, et les lèvres ont de l'esprit. Le même portrait se retrouve dans une des fresques de Pérugin à la salle del Cambio à Pérouse. On sait que cette vaste décoration, exécutée en 1500, est, à bien des égards, son chef-d'œuvre. Nous regrettons de ne pouvoir décrire ces peintures qui, au sentiment des écrivains italiens, tiennent autant de place dans la vie de Vannucci que les *Chambres* du Vatican dans celle de Raphaël.

Pérugin est un maître d'une originalité véritable. Pour les figures de femmes, il a créé un type. Ce n'est, en effet, ni à Piero della Francesca, ni à Verrocchio, qu'il a emprunté le galbe charmant, mais presque enfantin, parfois même un peu béat, qu'il donne à ses madones et à ses anges. M. Louis Viardot a remarqué avant nous les signes caractéristiques du type préféré par Pérugin, « les yeux un peu ronds, les mentons un peu gros, les bouches très-mignonnes et embellies d'une adorable petite moue pleine de grâce et de chasteté ». Sur le visage d'une femme de Pérugin, il y a toujours un sourire : le charme lui a suffi, et il a laissé à Raphaël le soin de trouver la beauté.

L'école ombrienne, déjà illustrée par Pérugin, grandit encore avec Pinturicchio (Bernardino di Betto). Il naquit à Pérouse en 1454, et on peut affirmer que le talent de Pérugin, qui l'avait précédé de quelques années dans la vie et dans l'art, exerça sur lui une réelle influence. En 1484, les deux compatriotes étaient ensemble à Rome. Bientôt ils se séparèrent : en 1492, Pinturicchio alla travailler au dôme d'Orvieto, et, revenu dans la ville des papes, il paraît y être resté jusqu'en 1501.



PERUGIN

L'ASCENSION

Innocent VIII et Alexandre VI l'employèrent successivement. Vers 1502, il arriva à Sienne, où il avait été appelé par le cardinal Piccolomini.

Les fresques peintes par Pinturicchio dans la *libreria,* aujourd'hui la sacristie de la cathédrale de Sienne, sont au nombre des plus heureuses pages de l'école italienne. Exécutées de 1502 à 1509, elles décorent les trois côtés d'une salle rectangulaire. Le protecteur du peintre lui avait donné mission de représenter les principaux épisodes de la vie de son grand oncle maternel Æneas Sylvius Piccolomini, qui avait occupé le trône pontifical sous le nom de Pie II. Par une rencontre heureuse, ces peintures sont à la fois admirables et charmantes. Alors même qu'il a été averti, le voyageur qui pénètre dans la sacristie de la cathédrale s'arrête ébloui et presque incrédule. Ces fresques ont conservé tant de fraîcheur qu'on ne peut croire qu'elles auront bientôt quatre siècles. En outre, certaines figures ont de telles élégances, le style en est si pur, les attitudes ont tant de grâce, qu'on se demande si l'histoire n'a pas été injuste envers Pinturicchio. Elle l'a été, en effet. Vasari n'a-t-il pas eu le courage d'imprimer que les fresques de la librairie de Sienne ont été peintes d'après des cartons de Raphaël?

Ces compositions sont au nombre de dix, et racontent, comme nous l'avons indiqué, les actions les plus fameuses d'Æneas Piccolomini. Nous reproduisons l'une de ces fresques, celle qui représente la première entrevue de l'empereur Frédéric III avec sa fiancée l'infante Éléonore de Portugal. Æneas, secrétaire de l'empereur, avait joué un grand rôle dans les négociations qui précédèrent ce mariage. La rencontre du prince et de l'infante eut lieu près des murailles de Sienne, à la porte Camollia, et, en mémoire de l'événement, les Siennois firent élever une colonne que Pinturicchio n'a pas manqué de figurer au second plan de sa fresque. Frédéric III vient de descendre de son cheval : il s'avance vers Éléonore et lui prend la main, célébrant ainsi ses fiançailles en présence de Piccolomini, des gentilshommes allemands qui l'ont accompagné, du cortége de l'infante et des magistrats de la république siennoise. Ces figures, vêtues de costumes du quinzième siècle, se détachent brillantes et lumineuses sur un paysage d'un vert tendre. L'aspect général est celui d'une fête en plein air : le coloris s'égaye comme les âmes.

Pourquoi faut-il que l'auteur de ces décorations, d'un style si charmant et si pur, ait été en butte aux calomnies des biographes? Vasari représente Pinturicchio comme un homme âpre au gain et capable d'employer pour s'enrichir les moyens les moins honnêtes. Il va jusqu'à attribuer sa mort au regret de n'avoir pu s'approprier

une somme considérable déposée dans un couvent où il travaillait. Toute vraisemblance manque à ce récit. Comment croire qu'il ait eu des appétits aussi vulgaires, le maître aux inventions ingénieuses qui a laissé voir, dans ses compositions et dans ses paysages, tant de sentiment et de fraîcheur? Ce qui est vrai, c'est que Pinturicchio, qui avait continué d'habiter Sienne, y mourut tristement, le 11 décembre 1513. Son nom s'ajoute à la liste des grands hommes qui n'ont pas connu la paix du foyer. Lorsque Pinturicchio tomba malade, sa femme eut la cruauté de l'abandonner, seul et sans secours, dans une chambre où elle l'avait enfermé. Nul ne reçut son adieu suprême. Malgré l'applaudissement public, malgré le rayonnement glorieux qui les entoure, ces existences d'artistes cachent parfois des mystères douloureux. Même dans ce calme domaine de l'art, où le travail rassérène et ennoblit les âmes, l'histoire soupçonne des drames inconnus. Combien de larmes que nul n'a vues couler, combien de tragédies qu'on ne sait pas!



Portrait de Pérugin, d'après lui-même.
(Musée des Offices, à Florence.)





PINTURICCHIO

PREMIÈRE ENTREVUE DE FREDERIC III AVEC L'INFANTE DE PORTUGAL SA FIANCÉE

IX.

LÉONARD DE VINCI.

QUAND on songe aux conquêtes que l'école du quinzième siècle avait faites dans le domaine de l'expression, de la couleur et même du style, on s'étonne qu'il ait été possible d'aller au delà et de reculer les frontières où l'art italien avait planté son drapeau. De la meilleure foi du monde, des peintres tels que Luca Signorelli, Domenico Ghirlandaio, les deux Bellini, Piero della Francesca et Botticelli lui-même, pouvaient croire qu'ils avaient atteint le but. Ils se trompaient. Si difficile qu'il parût d'étendre le domaine conquis, l'œuvre impossible fut réalisée, et l'art fit, en quelques années, un progrès immense. Trois maîtres, — Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, — intervinrent coup sur coup, et, bien qu'ils se soient parfois combattus, — c'est le train des choses humaines, — ils escaladèrent des sommets que leurs devanciers n'avaient pu qu'entrevoir dans les lointains horizons. Malgré la différence de leur génie, ils furent les ouvriers de la même œuvre. L'apparition presque simultanée de ces créateurs victorieux est un des plus grands spectacles de l'histoire.

Léonard de Vinci entra en scène le premier. Si on l'isole, si on oublie les cinquante années fécondes qui avaient précédé sa naissance, il reste inexplicable; sa physionomie d'artiste garde quelque chose du mystère inquiétant qui est dans le sourire de ses madones et de ses anges. Replacez-le dans son milieu, voyez comment il a été préparé, et soudain tout s'éclaire et tout s'explique. Léonard de Vinci, qui inaugure avec tant d'éclat le seizième siècle, était, par ses origines et son

éducation, un homme de l'époque antérieure : ce qui, pour lui, est devenu un idéal n'était au début qu'un naturalisme singulièrement préoccupé du vrai et passionné pour le détail : mais, chemin faisant, il fut touché par la grâce, et il exprima, avec ce bonheur qui n'appartient qu'au génie, le rêve de toute une génération.

Léonard est né en 1452 au château de Vinci, dans le val d'Arno. Son père était déjà, ou devint peu après, notaire de la république florentine. A une date qui n'est point connue, mais vraisemblablement vers 1465 ou 1466, il entra dans l'atelier de Verrocchio, l'artiste, si savant et si ému, qui enseignait la sculpture, l'orfévrerie, la peinture, tous les arts de la forme et de la couleur. Les progrès de Léonard étonnèrent bientôt son maître : on sait comment ce prodigieux écolier vint en aide à Verrocchio dans l'exécution du *Baptême de Jésus;* on se rappelle l'ange qu'il peignit dans cette composition austère : à côté de ces figures maigres et rigides, il mit la grâce vivante, comme une fleur épanouie entre des rochers.

Une des premières œuvres de Léonard, c'est la *Tête de Méduse*, du musée des Offices. C'était débuter par une singularité, d'ailleurs bien significative pour ceux qui savent la comprendre. Dans cette tête étrange à laquelle des serpents enlacés font une si effrayante chevelure, Léonard utilisa les études qu'il avait faites, et c'est l'imitation stricte de la nature qu'il chercha. La peinture est sèche, et détaillée avec une précision qui n'omet aucun des replis, aucune des écailles des monstres groupés autour de ce masque tragique. Les autres œuvres que Léonard a pu produire alors sont perdues; tel est le carton d'*Adam et Ève,* qui devait servir de modèle pour une tapisserie de soie et d'or destinée au roi de Portugal. Du reste, les commencements de la biographie de Léonard sont mal connus, la date d'un bon nombre de ses ouvrages demeure incertaine, et pour nous, nous hésiterions, malgré l'autorité de divers écrivains, à assigner aux premiers temps du maître l'ébauche du tableau de l'*Adoration des mages,* du musée des Offices. La composition est indiquée au bistre sur le panneau; elle est admirable dans sa richesse mouvementée et vivante. Il est à jamais regrettable que Léonard n'ait pas terminé cette peinture. Et combien elle est pour nous pleine de révélations! On y voit les procédés de travail du vaillant artiste, et comment, après avoir disposé ses groupes, il commençait à chercher l'effet, à indiquer les noirs et les blancs, les ombres et les lumières.

Dès cette époque, Léonard était un esprit inquiet et essentiellement curieux. Il avait besoin de donner à son activité plusieurs aliments à la fois. Toutes les entreprises qui pouvaient enrichir le sol de la Toscane le touchaient au cœur. Il

s'occupa avec passion d'un projet de canalisation de l'Arno, de Pise à Florence. Ses plans ne furent point agréés, et Léonard, impatient de montrer à l'Italie ce qu'il rêvait, dut chercher ailleurs des occasions d'employer les forces de sa vaste intelligence.

C'est sans doute vers 1483, peut-être même un peu avant cette date, qu'il partit pour Milan, où il entra au service de Lodovico Sforza, celui que nous appelons Louis le More.

Bottari et Amoretti nous ont conservé le texte de la lettre que Léonard écrivit à cette occasion à son futur protecteur pour lui démontrer que, doué de talents très-multiples, il pouvait lui être de quelque utilité. Dans cette apologie, qui, sous la plume de tout autre que Léonard, serait un monument de forfanterie, l'artiste énumère avec complaisance les choses qu'il sait faire, les merveilles dont il est capable. Parlant à un prince guerrier, il lui dit d'abord quels services il pourrait lui rendre au point de vue de l'art militaire. Il a un moyen de construire des ponts très-légers et de tarir l'eau des fossés d'une ville assiégée; il façonne des mortiers et des bombardes, des catapultes et des balistes. Expert dans tous les arts, il sait l'architecture et l'hydraulique. Enfin, écrit-il, « je puis conduire et mettre à fin toute espèce de travaux de sculpture en marbre, en bronze et en terre. En peinture, je puis faire ce que l'on désirera tout aussi bien que qui que ce soit. Je pourrai encore exécuter la statue équestre de bronze qui doit être élevée à la gloire immortelle et à l'heureuse mémoire du seigneur votre père et à celle de la noble famille des Sforza. Et si quelqu'une des choses indiquées ci-dessus était jugée d'une exécution impossible, je m'engage à en faire l'expérience dans votre parc ou dans tel lieu qu'il plaira à Votre Excellence, à laquelle je me recommande humblement. »

Louis le More accepta les offres de service de Léonard. Pendant seize ou dix-sept ans, l'artiste demeura à la cour du prince, accomplissant les travaux les plus divers, et s'occupant à la fois d'œuvres qui appartenaient, les unes à l'art pur, comme la statue équestre de François Sforza, les autres à des entreprises d'utilité publique, comme l'ouverture du canal de la Martesana. Il dut aussi donner ses soins à des travaux moins importants, et, il faut le dire, peu dignes de son génie. Il organisait des fêtes, il disposait une salle de bains pour Béatrice d'Este, femme de Louis le More. Notre cadre nous oblige à nous restreindre, et nous ne pouvons parler ici que des peintures de Léonard, quoiqu'il soit fâcheux et assurément peu logique de

scinder l'unité d'une œuvre où tout se tient, et où l'art se mêle si étroitement à la science.

Un mot d'une grande signification historique a été dit sur Léonard par M. Girolamo d'Adda. « Arrivé Florentin à Milan, il en est parti Milanais. » Existait-il donc, avant son entrée chez Louis le More, une première école lombarde, et quels étaient les peintres qui ont pu exercer une certaine influence sur Léonard? C'est un point qui n'a pas encore été suffisamment étudié. Faut-il tenir compte de Masolino da Panicale? Au retour de son voyage en Hongrie, il a fait un long séjour à Castiglione d'Olonna : il a dû nécessairement s'arrêter à Milan, et il a pu y former quelques élèves. Vincenzio Foppa, que nous connaissons si mal, mais dont il existe une fresque au musée Bréra, doit aussi être mentionné. On tient à Milan qu'il était né à Brescia au commencement du quinzième siècle, et il a, en effet, signé *Vincentius Brixiensis* un tableau que Ticozzi a vu à Bergame. Foppa vécut jusqu'en 1492. Ses origines sont toutes vénitiennes. Il groupa autour de lui un certain nombre de disciples. Plus intéressant encore serait Ambrogio da Fossano ou Ambrogio Borgognone, vaillant artiste qui mériterait une biographie spéciale. Il reste de lui à la Chartreuse de Pavie, au musée Bréra, à Turin, des peintures d'un ton robuste et d'un sentiment très-particulier. La vie de Borgognone s'est prolongée assez avant dans le seizième siècle, car l'*Assomption* du musée de Milan porte la date 1522. Ticozzi croit reconnaître dans ses airs de têtes une grâce voisine des meilleurs temps de la peinture.

Léonard de Vinci rencontra à Milan un autre maître, trop oublié aujourd'hui, Bernardo Zenale. Né à Treviglio, bourg du Milanais, Bernardo mourut fort âgé, en 1526. Lomazzo le compare à Mantegna; Vasari déclare que sa manière est *crudetta ed alquanto secca*, et, en effet, ce n'est pas un Léonard. Mais quel tableau que celui de la galerie Bréra! Zenale y a représenté la Vierge, entourée de quatre docteurs, de Louis le More, de sa femme Béatrice et de deux de leurs enfants. L'austérité d'une coloration puissante, le sens profond du portrait, une sorte de gravité monumentale, nous autorisent à placer très-haut cette peinture, qui, par une combinaison heureuse, fait songer à la fois à Mantegna et à Léonard.

En arrivant à Milan, Léonard put donc trouver quelques maîtres intéressants à consulter; mais ce qui agit bien plus sur son esprit, ce fut le milieu même et l'atmosphère ambiante. Il connut la douceur lombarde, et, dans la démarche des Milanaises, dans leur visage aux blancheurs mates où l'œil brille comme un diamant

noir, dans l'irrésistible séduction de leur sourire, il devina des éléments d'idéal qui modifièrent le type qu'il avait rapporté de Florence. Il attendrit sa manière, un peu trop fidèle d'abord à celle de Verrocchio, il inclina vers la grâce, vers une grâce particulière que nul n'a possédée avant lui, que nul après lui n'a pu atteindre et qui mêle à un charme invincible une mystérieuse ironie.

Toutefois, il ne put acquérir en un jour cette manière adoucie et suave. Les œuvres que Léonard fit à son arrivée à Milan gardent encore un peu de sécheresse. On attribue à cette époque les portraits de Cecilia Gallerani et de Lucrezia Crivelli, dont la beauté était chère à Louis le More. Le premier de ces portraits est perdu, le second est peut-être au Louvre, où il a été longtemps désigné sous le nom de la *Belle Féronnière*. Nous n'avons pas la hardiesse d'affirmer que c'est là le portrait de Lucrezia Crivelli; mais nous ne doutons pas que l'œuvre, très-différente de celles que Léonard devait produire plus tard, n'appartienne à sa première manière florentine, alors qu'il se souvenait encore des méthodes de Verrocchio. Vue de trois quarts, les cheveux lisses, le front ceint d'un mince cordon noir, qui maintient un diamant, la jeune femme fixe sur le spectateur un regard plein de mystère. Le modelé est sans doute extrêmement délicat, le pinceau se dissimule, mais, pour peu qu'on songe aux œuvres prochaines de Léonard, cette peinture n'est pas sans quelque sécheresse, et le ton des chairs est de cette couleur brune, de cette couleur de bois, qu'un autre élève de Verrocchio, Lorenzo di Credi, a souvent donnée à ses figures.

En 1493, Léonard termina le modèle colossal de la statue équestre de François Sforza. Ce modèle fut exposé sous un arc de triomphe à l'occasion du mariage de la nièce de Louis le More avec Maximilien. Peu après, et sans interrompre ses autres travaux, Léonard exécuta pour son protecteur une *Nativité de la Vierge,* dont le duc fit présent à l'empereur. De 1496 à 1498, il peignit le glorieux chef-d'œuvre, le *Cenacolo* ou la *Cène,* au couvent de Sainte-Marie-des-Grâces.

Hélas! la *Cène* n'est plus qu'une ombre à demi effacée, le fuyant souvenir d'une merveille qui s'en va. Le temps et les hommes se sont acharnés à la détruire. Les moines pratiquèrent dans la partie inférieure de la composition une porte qui fit disparaître les jambes du Christ et de plusieurs apôtres. Le couvent étant devenu une caserne, les soldats ont été sans pitié; enfin, le *Cenacolo* a été, à diverses reprises, non pas restauré, mais repeint presque en entier. Avant de pénétrer dans la salle qui renferme la *Cène,* le visiteur est averti : il sait qu'il va contempler une

ruine, mais, lorsqu'il se trouve en présence du chef-d'œuvre de Léonard, l'impression est extraordinaire. Qui de nous ne l'a éprouvée? Le sentiment, la composition, le caractère des types, — individuel dans les figures des apôtres, idéalisé dans celle du Christ, — tout vous parle à la fois et vous enchante. On connait la disposition générale de cette merveilleuse peinture que Stendhal a si éloquemment décrite et dont Raphaël Morghen nous a laissé une traduction, si remarquable pour le travail du burin, mais si peu fidèle. Les personnages sont à peu près rangés sur le même plan; le Christ est au milieu; les apôtres sont groupés trois par trois, et ces divers groupes se réunissent pour n'en former qu'un seul qu'anime une même émotion. Jésus a parlé : attristé, mais plein de mansuétude, il a dit la calamité qui se prépare, et tous sont comme suspendus à ses lèvres, ils craignent d'avoir mal entendu, ils expriment l'étonnement et l'horreur dont ils sont saisis en apprenant que l'un d'eux doit trahir le maître bien-aimé. Les sentiments qu'on peut lire sur les visages et dans l'attitude des apôtres sont à peu près les mêmes; mais l'expression en est variée à raison de leur tempérament, et tout est marqué avec un art des nuances, une force expansive, une netteté d'accent, que Léonard de Vinci a seul possédés.

Si, après avoir reçu l'impression de l'ensemble, on pénètre plus intimement dans la pensée de Léonard, si l'on examine l'un après l'autre les personnages qui assistent au repas, on est tout d'abord attiré par la figure du Christ, et le regard a peine à se détacher de cette physionomie si triste et si clémente. « Le Christ, a dit M. Théophile Gautier, porte empreinte sur son visage la douceur ineffable de la victime volontaire; l'azur du paradis luit dans ses yeux, et les paroles de paix et de consolation tombent de ses lèvres comme la manne céleste dans le désert. Le bleu tendre de sa prunelle et la teinte mate de sa peau révèlent les souffrances de la croix intérieure portée avec une résignation convaincue. Il accepte résolûment son sort, et ne se détourne point de l'éponge de fiel dans ce dernier et libre repas. On sent un héros tout moral et dont l'âme fait la force, dans cette figure d'une incomparable suavité : le port de la tête, la finesse de la peau, les attaches délicatement robustes, le jet pur des doigts, tout dénote une nature aristocratique au milieu des faces plébéiennes et rustiques de ses compagnons. »

Nous ne croyons pas devoir, après tant d'autres, insister sur la beauté de cette figure; mais il nous est impossible de ne pas faire remarquer qu'ici Léonard, d'abord strictement fidèle aux leçons de ses maîtres, ferme hardiment le quinzième



1452 LEONARD DE VINCI 1519

LA CÈNE

(Ancien couvent de Sainte Marie des Graces, à Milan)

siècle. Ses prédécesseurs et ses contemporains, assidus à étudier la nature, auraient fait de la figure du Christ un portrait qui sans doute eût été admirable, mais qui aurait gardé trop visible la marque d'une individualité vivante. Léonard s'est affranchi des entraves du naturalisme, il a pris l'image du Christ dans son imagination et dans son cœur; il a fait vraiment œuvre de créateur et de poëte, et, donnant un coup d'aile, il est monté dans l'azur de l'idéal.

Les événements dont l'Italie était alors le théâtre vinrent changer brusquement la vie que Léonard de Vinci menait à la cour de Sforza. L'armée de Louis XII avait envahi la Lombardie : le 6 octobre 1499, le roi fit son entrée solennelle à Milan, et bientôt Louis le More allait achever son existence dans le château de Loches. Léonard retourna à Florence avec son ami le mathématicien Luca Pacioli.

Parmi les grands travaux qu'il accomplit dans sa patrie, nous ne pouvons étudier que ses peintures. Il reprit ses projets pour la canalisation de l'Arno, et, habile dans l'art des fortifications, il rendit d'éminents services à César Borgia, qui, en 1502, l'avait nommé architecte et ingénieur de ses possessions en Romagne. C'est à peu près à cette époque que, s'étant remis au portrait, il peignit celui de madonna ou mona Lisa, femme de Francesco del Giocondo. On connaît l'immortel chef-d'œuvre : c'est la Joconde.

Vasari raconte que Léonard travailla quatre ans à ce merveilleux portrait et qu'il ne le considéra jamais comme achevé. Eh quoi! croyait-il n'avoir pas tout dit, et ayant su peindre ces yeux, ces lèvres, ce sourire, que lui restait-il à dire encore? L'art ne saurait aller au delà. Ne nous demandons pas si la peinture est aujourd'hui ce qu'elle était aux premiers jours du seizième siècle. Visiblement, elle a noirci, elle s'est décolorée, nous n'y retrouvons plus ces teintes rosées et fraîches qui faisaient l'admiration de Vasari; la Joconde s'est entourée d'un voile et nous ne la voyons plus qu'à travers un crépuscule transparent; sa réalité semble émerger du fond d'un rêve. Mais elle est admirable encore, l'inquiétante sirène au regard si pénétrant et si mystérieusement moqueur. Et, malgré la décoloration que le temps lui a fait subir, quelle merveilleuse peinture! Jamais le modelé n'avait été poussé si loin, jamais les contours d'un visage féminin, les rondeurs fuyantes de la poitrine, les élégances d'un main délicate, n'avaient été caressés d'un pinceau plus amoureux du relief, plus raffiné dans sa morbidesse. Tous les critiques, tous les poëtes, ont rêvé devant la *Joconde;* mais elle n'a dit son secret à personne, et l'enchanteresse garde, dans les yeux et sur les lèvres, l'éternel sourire du sphinx.

La date de ce chef-d'œuvre n'est pas exactement fixée; aux premières années du seizième siècle, Léonard de Vinci, créant un idéal nouveau avec la grâce milanaise et le sentiment florentin, était en pleine possession de son génie. C'est alors qu'il entra en concurrence avec le jeune Michel-Ange. De 1503 à 1505, il s'occupa du fameux carton de la *Bataille d'Anghiari,* et il entreprit d'exécuter à l'huile cette composition sur la muraille de la salle du palais de la Seigneurie. Benvenuto Cellini nous a parlé de ce grand travail en termes qu'il est curieux de relire : « L'admirable Léonard de Vinci, écrit-il, avait choisi pour sujet un groupe de cavaliers se disputant un drapeau. Il s'occupa de sa tâche aussi divinement qu'on puisse l'imaginer. » Hélas! carton et peinture, tout a disparu, car, par une déplorable fatalité, beaucoup des chefs-d'œuvre de Léonard n'existent plus que dans le souvenir. Pendant les années qui suivirent, on voit le grand artiste partager son temps entre Florence et Milan, où il travaillait pour le maréchal de Chaumont, Charles d'Amboise, gouverneur de la ville au nom de Louis XII. C'est à peu près vers cette époque qu'il peignit le *Saint Jean-Baptiste* et le *Bacchus* du musée du Louvre. Un voyage fait à Rome au moment du sacre de Léon X compte peu dans la vie de Léonard. Il commençait d'ailleurs à vieillir, et, lorsque François Ier l'appela en France en 1516, la main laborieuse du maître souverain était déjà bien tremblante et bien lassée. Léonard travailla peu pour le roi, ou du moins il ne s'occupa guère que d'un projet d'irrigation de la Sologne. Il mourut au château de Clot ou Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519.

D'après Vasari, Léonard, en venant en France, y apporta, avec la *Joconde,* le carton de la *Sainte Anne.* On ignore quand il peignit le tableau, qui est au Louvre et que nous reproduisons. Comment a-t-on pu contester l'authenticité de cette ravissante peinture? Dans un paysage chimérique et charmant, dont le fond est occupé par les cimes abruptes de montagnes bleuissantes, sainte Anne, très-rajeunie, est assise. Placée sur ses genoux, dans une attitude pleine de familiarité et d'abandon, la Vierge se baisse à demi pour prendre l'enfant Jésus, qui joue avec un agneau. Il ne s'agit point là d'une scène religieuse, mais du groupe, un peu rieur, de deux jeunes mères qui s'amusent aux ébats naïfs d'un enfant. Toutefois, par l'originalité des attitudes et la beauté souveraine du dessin, cette page intime appartient au plus grand art. Sur le visage de la sainte Anne, sur les lèvres de la Vierge, on voit s'ébaucher un sourire indéfinissable. Ces deux têtes sont adorablement expressives. Léonard de Vinci est, par-dessus tout, le maître de la grâce féminine.





LÉONARD DE VINCI

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINTE ANNE

[illegible]

Et combien l'artiste doit grandir encore, lorsqu'on songe que les peintures qui nous restent de sa main ne sont qu'une faible partie de son œuvre! En digne élève de Verrocchio, il était essentiellement sculpteur, et c'est surtout par la figure équestre de François Sforza qu'il comptait s'immortaliser. En 1505, il avait fait le modèle de trois statues, qui furent coulées par Rustici et placées sur la porte du baptistère de Florence. Léonard était aussi un des savants de son siècle, et il fut certainement un des plus féconds, parce qu'il cherchait toujours et parce qu'il a posé le principe nouveau, que le chemin de la connaissance n'est pas la divination, mais l'observation patiente des réalités et des faits. L'histoire naturelle, l'astronomie, l'optique, les mathématiques appliquées à la construction des machines, toutes les nobles curiosités de la science occupèrent son esprit, et cette partie de son œuvre est encore presque inconnue, car c'est à peine si l'on a déchiffré quelques pages de ses nombreux manuscrits. Toujours tourmenté du désir d'apprendre, Léonard représente mieux que tout autre le génie de l'Italie et le génie du seizième siècle. Aussi grand dans la science que dans l'art, il est doublement cher à l'humanité : l'esprit moderne reconnait en lui un de ses héros les plus vénérés.

L'influence de Léonard sur l'art italien fut souveraine : elle s'exerça à la fois à Milan et à Florence, et nous ne doutons pas qu'elle ne se soit répandue jusqu'à Venise, où, vers 1500, on vit les peintres adoucir leur exécution et acquérir, — comme Giorgione, — un modelé plus fondant et plus savoureux. A Milan, Léonard avait créé une académie : on doit croire que c'était là comme une seconde édition de l'atelier de Verrocchio et qu'on y enseignait à la fois tous les arts. C'est vraisemblablement pour l'édification de ses élèves que le maître composa le *Traité de peinture,* dont nous n'avons que des fragments en désordre. Il avait rêvé sans doute une sorte d'encyclopédie. Quel beau livre il aurait pu écrire, cet infatigable chercheur de vérités!

Un petit groupe d'artistes, extrêmement délicats et fins, se forma à Milan autour de Léonard. L'un de ses premiers adhérents fut Andrea de Solario. Il reste de lui, à la Galerie nationale de Londres, un portrait peint en 1505, et au Louvre deux morceaux précieux, la *Vierge au coussin vert* et la *Tête de saint Jean-Baptiste*. Ce dernier tableau, qui est daté de 1507, a peut-être été exécuté en France. Et en effet Solario a, pendant quelque temps, été des nôtres. Il ne fut pas sans action sur le développement de la peinture française sous Louis XII. Charles d'Amboise, qui l'avait connu à Milan, l'envoya en 1507 à son frère le cardinal, qui faisait alors

construire le château de Gaillon. Andrea y travailla jusqu'au mois de septembre 1509. Il retourna ensuite en Italie. On ne sait rien d'ailleurs de la fin de sa carrière, sinon qu'en 1515 il vivait encore.

Giovanni Beltraffio, dont les œuvres sont si rares, est également un disciple de Léonard de Vinci. Né en 1467, mort en 1516, il était, dit-on, de noble maison, et ne s'occupait de peinture que dans les moments de loisir que lui laissait la vie mondaine. La *Vierge,* du musée du Louvre, qu'il peignit pour Girolamo Casio de' Medici, se rattache bien moins à la seconde manière de Léonard qu'à la première. L'exécution garde encore quelque dureté. Marco da Oggione (1480 ? 1530) fut aussi, relativement à un maître aussi exquis, un peintre un peu lourd. Le grand tableau du musée Bréra, l'*Archange terrassant Lucifer,* qu'il a signé MARCVS, est une peinture sans flamme et sans élan; les contours sont secs, la couleur est fausse. Marco a abusé des tons rouges. Mais il a rendu à l'art un service dont on doit lui tenir compte. Vers 1510, il a copié la *Cène* de Léonard de Vinci, alors qu'elle était encore intacte, et cette copie, aujourd'hui à l'académie royale de Londres, passe pour la reproduction la plus fidèle du chef-d'œuvre du maître.

Un souvenir, déjà bien atténué, de Léonard de Vinci se retrouve dans le Milanais Gaudenzio Ferrari (1484-1549). Les fresques qu'il peignit à Varallo sont fort estimées et l'on admire, — un peu trop peut-être, — son tableau du musée Bréra, le *Martyre de sainte Catherine.* Comme Marco da Oggione, il a quelquefois sacrifié à l'abus des tons rougeâtres. Gaudenzio Ferrari a connu Pérugin et Raphaël; il travailla à la Farnesine; on a peine à retrouver dans ses peintures du musée de Turin et dans le *Saint Paul,* du Louvre, la morbidesse et le charme de Léonard. C'est déjà un autre idéal.

De tous les élèves formés à l'académie de Milan, le seul qui ait véritablement compris Léonard et se soit assimilé sa grâce, c'est Bernardino Luini. Ici nous avons à faire, non à un imitateur, mais presque à un maître. On sait mal la vie de ce charmant artiste. Si nous l'appelons Luini, c'est pour lui laisser le nom qu'on lui donne d'ordinaire : il serait mieux de l'appeler Bernardino da Luino, car il était né vers 1460 dans cette petite ville, au bord du lac Majeur. Il n'est pas certain qu'il ait connu Léonard de Vinci; mais il s'est assurément formé à l'école créée à Milan par le grand artiste, et il s'appropria, en les modifiant un peu, ses types préférés. Il ne paraît pas avoir quitté la Lombardie. Vasari, qui ne le connaissait guère que par ouï-dire, l'appelle Bernardino da Lupino. Il le cite toutefois comme

un peintre des plus délicats. Luini a été un fresquiste très-employé. Ses œuvres sont à Saronno, sur la route de Milan à Varèse, à Monza, à la cathédrale de Côme. La fresque de Lugano, qui représente la *Passion,* porte la date de 1529. Il vivait encore l'année suivante.

Le Louvre s'est récemment enrichi d'une série de fresques qui, quoique moins importantes que les grandes décorations murales dont nous venons de parler, permettent cependant de juger Luini. Les unes proviennent du palais Litta à Milan, les autres du couvent de la Pelucca, près de Monza. La plus belle, à notre sens, est celle qui représente *Vulcain forgeant les ailes de l'Amour.* Le Vulcain est sans doute un peu grêle, car Luini était un talent assez féminin, et il n'a pas eu le sentiment des types fiers et héroïques; mais, à côté du Vulcain, est une Vénus, qui est un modèle de grâce et de séduction. Là le dessin est ample, l'exécution est d'une *maestria* souveraine. Luini n'a pas moins réussi dans les sujets religieux; ce sont là les motifs qu'il traitait de préférence, et il y mettait toute la tendresse de son âme. Parmi les fresques qu'on a placées dans le vestibule de la galerie Bréra, il en est une qui tout d'abord arrête le visiteur charmé : c'est *Sainte Catherine portée par les anges.* Avec quelle sollicitude les célestes messagers se sont chargés du cher cadavre! avec quelles précautions ils vont le déposer au tombeau mystérieux qui l'attend sur la montagne sainte où Dieu parla à Moïse! Quel vol léger, quelles têtes adorables, quel rhythme heureux dans ce groupe qui traverse doucement le ciel! Nous reproduisons cette fresque exquise, qui a été imitée quelquefois, mais qui n'a jamais été égalée.

L'influence de Léonard de Vinci, très-aisément reconnaissable à Milan, car il est, à vrai dire, le créateur de l'école lombarde, peut également être constatée à Florence. Les artistes qui avaient reçu la même éducation que Léonard, ses camarades de l'atelier de Verrocchio, furent les premiers à le comprendre. Aucun ne l'imita résolûment, mais, instruits par son exemple, ils adoucirent, ils attendrirent leur manière. Nous croyons du moins pouvoir attribuer aux œuvres de Léonard, sinon à ses conseils, les modifications que Lorenzo di Credi fit subir à sa façon de peindre.

Lorenzo di Credi, né à Florence en 1459 et mort en 1537, fut l'élève préféré de Verrocchio. Lorsque le maître alla exécuter à Venise la statue de Bartolommeo Colleoni, c'est à Lorenzo qu'il confia la garde de son atelier; c'est lui aussi qu'il désigna, dans son testament de 1488, pour terminer la statue équestre qu'il

avait entreprise. Les Vénitiens ne tinrent pas compte de la recommandation du mourant, et le Colleoni fut parachevé et coulé en bronze par Alessandro Leopardi. Si nous rappelons ce fait, c'est pour montrer que, de l'aveu même de Verrocchio, Lorenzo di Credi était sculpteur autant que peintre. Et, en effet, lorsqu'on examine les portraits qu'il nous a laissés, on est frappé du relief extraordinaire qu'ils présentent. Lorenzo est un de ces dessinateurs qui disent tout et qui expriment la vie dans sa réalité parlante. Le portrait d'Andrea Verrocchio et celui d'un adolescent qu'on croit être Alessandro Braccesi sont de véritables merveilles. Ces peintures, qu'on admire au musée des Offices, rappellent à bien des égards la première manière de Léonard de Vinci. Les deux maîtres se sont connus dans l'atelier de Verrocchio, et il n'est pas douteux qu'au début leur idéal n'ait été le même. Ces portraits de Lorenzo sont conçus dans une gamme de coloration un peu brune : l'exécution y laisse paraître quelque dureté. Ce ne fut guère que lorsque Léonard eut adopté sa manière suave, que Lorenzo essaya d'adoucir la sienne.

Ce maître charmant a fait peu de grandes peintures. « *Penava assai a condurle,* » dit Vasari; elles lui coûtaient un certain effort, parce que son inspiration était constamment tenue en bride par sa conscience, et parce qu'il apportait au rendu du détail des soins extrêmes. Nous avons heureusement au Louvre un des plus précieux tableaux de Lorenzo di Credi, la *Madone présentant l'Enfant Jésus à l'adoration de saint Julien et de saint Nicolas*. Au milieu de la composition, la Vierge est assise sur un trône sous un portique dont les pilastres sont décorés d'arabesques dans le goût de la renaissance. A gauche, saint Julien l'Hospitalier est debout les mains jointes et les yeux levés vers le ciel; à droite, saint Nicolas, évêque de Myre, est absorbé dans la lecture d'un livre sacré. Ici, la coloration est assez claire; Lorenzo a renoncé aux tons bruns qu'il aimait dans sa jeunesse; les chairs sont peintes avec une délicatesse infinie, et, ainsi que Vasari l'a remarqué, tout est rendu dans ce panneau « *con tanta pulitezza che non si può più* ». Lorenzo est essentiellement un raffiné, et il l'est autant pour l'exécution que pour le sentiment.

Mais on connaît mal Lorenzo di Credi, lorsqu'on n'a pas étudié ses dessins. Ici nous laissons la parole à un de nos amis : « Qui n'a vu, dit-il, au Louvre, aux Offices et dans les collections privilégiées, ces feuilles de papier rosé sur lesquelles un crayon, léger comme le souffle, ailé comme la pensée, a retracé, en linéaments purs et précis, des portraits, des têtes d'étude, des figures de vieillards, d'adoles-



? 1460 BERNARDINO LUINI 15. ?

SAINTE CATHERINE PORTÉE PAR LES ANGES

(Musée Brera, à Milan)

cents ou de jeunes femmes? Comment, avec si peu, Lorenzo a-t-il pu dire autant? Il se borne à tracer un contour, et, sans indiquer les ombres et les lumières, sans prendre souci du détail intérieur, le trait est si sûr que la figure se modèle, s'accentue et rayonne comme une vivante image. La plupart de ces têtes sont des portraits ou des études d'après nature, pareilles peut-être à celles que Lorenzo jeta aux bûchers de Savonarole : le papier n'a reçu que par endroits les discrètes caresses du crayon, et cependant l'individualité du personnage représenté se dégage avec un relief saisissant. La plume impuissante doit renoncer à dire quel charme et quelle science, quelle douce fleur de réalité idéale, respirent dans les dessins de Lorenzo di Credi. »

Puisque le nom de Savonarole vient d'être prononcé, rappelons ici un fait intéressant pour l'histoire de la peinture italienne. Pendant que Léonard peignait la *Cène* à Sainte-Marie des Grâces, pendant qu'il organisait des fêtes à la cour de Louis le More, Florence avait traversé une période extrêmement agitée. Convertis par les éloquentes prédications de Savonarole, plusieurs artistes jetèrent aux flammes, en 1497 et 1498, leurs œuvres profanes, et Lorenzo di Credi sacrifia un bon nombre de dessins de figures nues. Comme Botticelli, il s'était enrôlé dans le groupe des *pleureurs*, et il put alors avoir quelques relations avec un très-jeune artiste qui, lui aussi, avait été touché par l'ardente parole du moine dominicain : ce peintre, qui eut dans l'histoire de l'art une certaine importance, c'est Fra Bartolommeo.

La vie de Fra Bartolommeo, ou de Baccio della Porta, comme on l'appelle en Toscane, a été racontée avec beaucoup de détails par le P. Marchese, dans les *Memorie dei più insigni pittori domenicani*. Nous nous bornerons à résumer ces pages savantes. Né en 1469, à Savignano, village des environs de Florence, Bartolommeo fut d'abord l'élève de Cosimo Roselli; c'est dans son atelier qu'il connut Mariotto Albertinelli, qui devait être si souvent son collaborateur. Mais les deux jeunes gens se permirent de juger leur maître, ils le trouvèrent insuffisant, et ils complétèrent leur instruction par l'étude des marbres antiques que Laurent de Médicis avait réunis dans son jardin de la place Saint-Marc. Bartolommeo, qui est vraiment un homme du seizième siècle et dont le style n'a rien gardé du passé, puisa, dans la contemplation de ces splendides débris, le goût des attitudes héroïques. Il lui restait à apprendre à peindre. Et ici nous retrouvons, très-nettement écrite, l'influence de Léonard de Vinci. Cosimo Roselli est encore un peu sec : Bar-

tolommeo a un faire onctueux, *pastoso,* plein de morbidesse. Cette transformation serait inexplicable, si Léonard n'avait appris, aux Florentins comme aux Milanais, l'art de fondre les teintes, d'atténuer la sécheresse des contours sous les caresses du pinceau, de ménager par des transitions adoucies le passage de l'ombre à la lumière. Dessinateur, Bartolommeo n'est nullement un élève de Léonard : peintre, il appartient évidemment à son école.

Bartolommeo était encore fort jeune lorsque Savonarole, qui avait déjà visité Florence, y revint en 1490. Il fut l'un des premiers séduits, et, lui aussi, il anéantit bientôt les dessins qu'il avait faits d'après des figures nues. Il se dévoua de l'esprit et du cœur aux doctrines de l'austère dominicain. Sa conversion est ainsi racontée par un des rédacteurs de l'*Histoire des peintres :*

« Bartolommeo ne fut pas seulement l'auditeur convaincu de Savonarole; il l'a connu, il a fait son portrait, et, malgré la différence des situations et de l'âge, il se créa entre eux des relations amicales, comme celles qui se nouent entre le maître et le disciple. Bartolommeo, charmé dès la première heure, poussa le dévouement jusqu'au bout. Lorsque vinrent les mauvais jours, lorsque la religion et la politique unirent leurs efforts pour couper court aux succès de Savonarole, le jeune peintre était à ses côtés. Mais son âme tendre était plus propre à la prière qu'au combat. Le 8 avril 1498, une foule ameutée vint, au nom de l'ordre, faire le siége du couvent de Saint-Marc, où s'étaient retirés Savonarole et les siens. Les *piagnoni* se défendirent vaillamment, pendant que les moines, et Bartolommeo avec eux, réfugiés dans le chœur de l'église, suppliaient Dieu de leur venir en aide; mais les assaillants mirent le feu aux portes du couvent, ils pénétrèrent jusqu'au milieu des frères agenouillés, le sang coula, et Savonarole, pour arrêter le massacre, se livra à ses ennemis. Vasari prétend, et tout le monde a répété après lui, que c'est pendant cette scène tumultueuse, que Bartolommeo, quelque peu effrayé, aurait fait vœu de revêtir l'habit monastique s'il échappait vivant au carnage : « *Fece voto,* écrit-il, *se scampava da quella furia, di vestirsi subito l'abito di quella religione.* » Quelques jours après, le 23 mai, Jérôme Savonarole montait sur le bûcher. »

Bartolommeo tint sa promesse. Il se retira à Prato où les Dominicains avaient une maison, et, le 26 juillet 1500, il y prit l'habit. L'année suivante, il retourna au couvent de Saint-Marc, et sauf un voyage à Venise (1508) et une excursion à Rome (1512), c'est là qu'il passa sa vie désormais exempte d'agitations. Associé à Mariotto Albertinelli, qui, en bonne justice, doit partager sa gloire, il enrichit de ses pein-



1459 LORENZO DI CREDI 1537

LA VIERGE PRESENTANT L'ENFANT JESUS A L'ADORATION DE SAINT JULIEN ET DE SAINT NICOLAS

(Musée du Louvre)

tures les églises de Florence, de Pise et de Lucques. Fra Bartolommeo, ou *Il Frate*, comme on l'appelle volontiers, mourut au couvent de Saint-Marc, le 6 octobre 1517.

Deux faits importants marquèrent dans sa carrière d'artiste. Vers 1506, Fra Bartolommeo se lia à Florence avec le jeune Raphaël; ils échangèrent leurs idées, et ce commerce fraternel fut profitable à l'un comme à l'autre. Mais il est évident que, dans ces conversations fécondes, Raphaël donna plus qu'il ne reçut. Il enseigna à son ami, si bien préparé d'ailleurs à le comprendre, le secret des belles formes et des attitudes rhythmées; il épura son goût, il ne put lui donner l'invention et le génie. L'autre événement de la vie de Bartolommeo, c'est son voyage à Venise. Visiter Venise en 1508, c'était entrer en relation avec un monde un peu nouveau pour un Florentin; c'était voir à l'œuvre Giorgione, Titien, et même le vieux Giovanni Bellini, qui vivait encore. A cet ardent foyer, Bartolommeo réchauffa son coloris : il a souvent rencontré, sous son pinceau, des teintes dorées, des carnations ambrées à la vénitienne.

L'œuvre de Fra Bartolommeo doit surtout être étudié à Florence. C'est au palais Pitti que sont le *Saint Marc* et la *Déposition de croix,* aux Offices les figures de *Job* et d'*Isaïe*. L'Académie a gardé le portrait de Savonarole, représenté sous les traits de saint Pierre martyr, portant sur le crâne la trace sanglante de sa blessure. Au musée du Louvre, nous possédons deux peintures de Fra Bartolommeo : la *Salutation angélique,* et la *Vierge, sainte Catherine et plusieurs saints*. Nous donnons la gravure de ce tableau. Au centre est la madone assise sur un trône qu'entourent saint Pierre, saint Vincent, saint Barthélemy et d'autres personnages les mains chargées de palmes; debout, auprès de sa mère, l'Enfant Jésus passe l'anneau mystique au doigt de sainte Catherine agenouillée devant lui; de beaux anges, d'un style raphaélesque, soutiennent les rideaux du baldaquin sous lequel la Vierge est placée. Cette composition n'a pas seulement la gravité, elle a le charme, grâce à la chaleur du coloris, à l'éclat du ton. Fra Bartolommeo avait visité Venise lorsqu'il peignit ce tableau en 1511, et l'on voit qu'il avait rapporté de son voyage un rayon du soleil vénitien. Cette peinture était destinée au couvent de Saint-Marc, mais elle fut donnée par la seigneurie de Florence à Jacques Hurault, évêque d'Autun et ambassadeur de Louis XII auprès de la république. Même pour ceux qui ont vu l'Italie, c'est une des plus belles œuvres de Fra Bartolommeo.

Il ne faudrait pas cependant que la chaleur dorée dont le savant artiste a revêtu ses tableaux, et la méthode régulière et symétrique qui a présidé à l'ar-

rangement de ses figures, eussent pour résultat de voiler les défauts du peintre. Ces défauts sont très-visibles dans le *Saint Marc* du palais Pitti, qui est de proportion colossale, et dans lequel *Il Frate* semble avoir voulu lutter avec Michel-Ange. Ici il a pris la dimension pour la grandeur. Au premier abord, le dessin de Fra Bartolommeo paraît plein d'ampleur; mais, quand on examine de près, il faut bien reconnaître qu'il est un peu gonflé, et, comme disent en leur jargon les gens du métier, un peu veule. Dans le tableau du Louvre, les anges qui soulèvent les draperies du dais se rattachent par la silhouette à l'école de Raphaël, et pourtant le dessin intérieur n'y est pas sévèrement écrit. Assurément, Fra Bartolommeo a de très-grands mérites; mais il est prudent de s'en tenir avec lui à l'effet général, aux surfaces. Si l'on voulait trop creuser, on trouverait peut-être le fond. Le regrettable Léon Lagrange, qui sentait si bien l'art italien, a jugé l'artiste avec une sévérité intelligente. « Fra Bartolommeo, dit-il, a été un grand caractère; mais il n'a eu, comme peintre, qu'un beau talent professionnel... » Et, à propos des dessins conservés au musée des Offices, le même critique signale entre ces croquis « une ressemblance fatigante par la combinaison d'éléments connus, par la répétition d'une idée devenue banale. La pensée, toujours sereine, écrite d'une main sûre et nette, s'y lit couramment. Certes, il y a dans ces pages, intelligibles pour tous (et là est peut-être le secret du succès du *Frate*), un goût ingénieux, une grâce onctueuse; il y a du charme, mais ce charme monotone laisse toujours regretter deux qualités sans lesquelles il n'est pas de poésie virile : l'originalité, la variété. »

Aussi croyons-nous avoir le droit de dire qu'il y a plus de spontanéité et de sentiment dans le peintre, d'ailleurs inégal, qu'on a surnommé Sodoma. Son nom véritable était Giovanni Antonio Bazzi. Il naquit vers 1474, à Vercelli, en Piémont, et il mourut à Sienne en 1549. Il ne fut point l'élève de Léonard; mais, en raison de son style et surtout de ses procédés d'exécution, nous tenons pour certain qu'il a dû, à son début, fréquenter l'école de Milan. L'influence lombarde est visible dans Sodoma.

Il était encore jeune lorsqu'il vint s'établir à Sienne. On l'y rencontre en 1501 et on l'y voit fort employé. L'école siennoise entrait alors, grâce à Pinturicchio, dans une période de rajeunissement, et Sodoma contribua beaucoup à cette rénovation. Amené à Rome par Agostino Chigi, il ajouta aux talents qu'il possédait déjà celui de peindre des arabesques; car Sodoma s'est montré, dans l'ornement, plein d'invention et de caprice. Jules II l'employa aux Chambres du Vatican, et Chigi lui



1469 FRA BARTOLOMEO

LA VIERGE, SAINTE-CATHERINE-DE-SIENNE ET PLUSIEURS SAINTS

(Musée du Louvre)

fit peindre plusieurs fresques au palais de la Farnésine. De retour à Sienne en 1510, Sodoma y passa le reste de sa vie, sans s'interdire toutefois d'utiles excursions à Florence, à Volterre, à Lucques et à Pise.

C'est à Sienne qu'il faut étudier Sodoma. On retrouve à l'Académie le *Christ descendu de la croix,* un très-beau fragment d'une fresque, qui représentait le *Christ à la colonne,* et cette ravissante figure, dont on a si peu parlé jusqu'ici, la *Judith,* création d'un sentiment exquis et d'un modelé si souple et si tendre. Les églises ont gardé des œuvres plus importantes : nous n'en citerons qu'une seule, la chapelle de Sainte-Catherine à San-Domenico. C'est là qu'est la composition si justement admirée, l'*Évanouissement de sainte Catherine,* que Sodoma peignit en 1526. Ici, l'artiste s'est vraiment montré nouveau; il n'a pris son sujet à personne, il a été à la fois plein de solennité et de douceur. Le groupe formé de la sainte évanouie et des religieuses qui l'entourent est conçu avec une frappante originalité, les têtes sont belles, l'ensemble est d'un sentiment admirable et qui va au cœur. Cette scène touchante s'encadre entre des pilastres sur lesquels on voit courir des arabesques du style le plus pur. Rien que par son goût pour les ornements, Sodoma aurait mérité d'être le collaborateur de Raphaël. Au point de vue de l'exécution, caressée et fondante sans mollesse, l'auteur de la *Judith* et de l'*Évanouissement de sainte Catherine* appartient à l'école de Léonard de Vinci. Comment se fait-il que Vasari ait affecté de parler avec dédain de ce maître ravissant qui a si bien connu les séductions de la grâce et qui a été le poëte de la douleur?

Ce mot nous ramène au puissant génie dont nous aurions voulu faire comprendre le charme victorieux et les vivifiantes influences. On a quelquefois représenté Léonard de Vinci comme un dilettante et presque comme un épicurien qui, curieux de toutes choses, court de caprice en caprice et s'amuse aux chimères. A le voir vivre, sans femme et sans enfant, et toujours en tête-à-tête avec sa pensée, on a presque douté de son cœur. Quelques-uns ont pu croire, sans oser le dire pourtant, que l'étude assidue des sciences d'observation avait tari en lui la source des effusions et des tendresses. Mais qu'en savent-ils, ces critiques amers? Les élèves de Léonard lui servirent de famille. « Nous avons perdu un père, *ottimo padre,* » écrit Francesco Melzi dans la lettre où il annonce la mort de Léonard à ses amis de Florence. Et comment ne pas voir que, dans ses moindres travaux, Léonard a intéressé son âme? Spectacle émouvant! la plus belle tête de Christ qui soit sortie de la main de l'homme, c'est lui qui l'a faite. Malgré les blessures qu'elle a subies, la

fresque de Sainte-Marie des Grâces est une des plus hautes inspirations du génie. Nous l'avons dit, la physionomie de Jésus, qui sait que l'un de ses compagnons doit le trahir, qui s'attriste à cette pensée et qui pardonne, cette physionomie est la plus touchante image qui ait été rêvée et réalisée. Dans un autre ordre de sentiment, — car l'artiste complet doit aborder par tous les côtés le monde mystérieux de l'âme, — certains portraits de Léonard semblent prouver qu'il a connu, non-seulement les délicatesses du pinceau, mais aussi les tendresses du cœur. Le portrait de Mona Lisa, qui occupa si longtemps le talent du maître, cache peut-être un roman. Personne ne l'a raconté, et nul n'en saurait rien dire. Toutefois, dépasserait-on les limites des conjectures permises, s'égarerait-on dans le rêve si l'on osait penser que l'artiste souverain eût moins bien compris le sourire de la Joconde et la douce ironie de son regard, s'il n'avait pas aimé l'enchanteresse?



La Joconde, par Léonard de Vinci.
(Musée du Louvre.)



1474 SODOMA 1579

L'ÉVANOUISSEMENT DE SAINTE CATHERINE DE SIENNE

Église de Saint Dominique, à Sienne

X.

MICHEL-ANGE.



OMENICO Ghirlandaio travaillait aux fresques du chœur de Santa-Maria Novella, lorsqu'on lui amena, en 1488, un enfant de treize ans qu'il admit bientôt au nombre de ses apprentis. Vasari nous a conservé le texte du traité passé à cette occasion entre le maître et la famille du jeune écolier : on y voit que ce dernier savait déjà quelque chose du métier de peintre, puisque, contrairement à tous les usages, le patron s'engage à lui payer un salaire qui, s'élevant progressivement, devait pour trois années se monter à vingt-quatre florins d'or. Les autres élèves de l'atelier murmurèrent peut-être : mais une exception était bien due à l'enfant merveilleux qui s'appelait Michelagnolo Buonarroti.

Michel-Ange était né au château de Caprese, dans les environs d'Arezzo, le 6 mars 1475. A peine entré chez Ghirlandaio, il le surprit par une précocité qui, depuis Mantegna, n'avait pas eu d'exemple. Il corrigeait les dessins de ses camarades, et peu s'en fallut qu'il n'osât corriger ceux de Ghirlandaio lui-même. C'est dans cet atelier, alors si vivant et déjà si agité par l'esprit moderne, que Michel-Ange se lia avec Francesco Granacci. Qu'ils aient beaucoup appris l'un et l'autre en voyant leur maître peindre les glorieuses fresques de Santa-Maria Novella, c'est un point qu'on ne saurait contester; mais, en ce qui touche Michel-Ange, il était essentiellement sculpteur, et l'histoire doit attacher une grande importance aux études qu'il fit avec son jeune ami dans ce fameux jardin de la place Saint-Marc où les Médicis avaient réuni des marbres antiques. La garde de ces trésors était confiée à

Bertoldo, statuaire de quelque mérite. Les élèves avaient la permission de travailler dans ce jardin qui fut une véritable école : Michel-Ange y apprit l'art du relief et le maniement du ciseau : dès 1492, il avait sculpté une *Tête de faune*, un *Hercule*, et probablement le bas-relief de la *Bataille des géants*, conservé à la maison Buonarroti.

Mais il nous faut ici, comme nous l'avons fait pour Verrocchio, pour Pollaiolo, pour Léonard, scinder cruellement une œuvre qui se distingue par une merveilleuse unité, et éliminer de la vie de Michel-Ange tous ses travaux de sculpture. Par une fatalité que nous déplorons, le peintre seul doit nous intéresser.

Le début de Michel-Ange dans la peinture fut assez singulier. Il avait vu une épreuve de la farouche estampe de Martin Schoengauer, la *Tentation de saint Antoine*. Les gothicités de cette gravure ne l'effrayèrent pas, et, dans son zèle encore imparfaitement éclairé, il entreprit de la traduire avec le pinceau. Vasari raconte que Michel-Ange introduisit dans sa copie certains détails nouveaux et particulièrement des poissons qu'il allait lui-même acheter au marché et qu'il imitait avec une précision parfaite. Il nous est impossible de ne pas faire remarquer que les commencements de Michel-Ange ressemblent à ceux de Léonard de Vinci. Le soin extrême avec lequel le futur sculpteur se complaît à peindre des poissons ne rappelle-t-il pas la patience dont Léonard avait fait preuve en reproduisant les serpents qui entourent la *Tête de Méduse*? Pour l'un comme pour l'autre, la nature, fidèlement observée, fut le point de départ. L'heure de l'idéal ne vint pour Michel-Ange que lorsqu'il eut travaillé d'après l'antique dans le jardin de Saint-Marc.

Mais, assurément, cette évolution s'était déjà faite dans son esprit lorsque, à une date qui n'est point connue, il peignit la Vierge avec les deux enfants et quatre anges. C'est l'admirable tableau, — malheureusement inachevé, — que nous reproduisons. Exposé à Manchester en 1857, et consacré par l'enthousiasme universel, il est, en quelques jours, devenu célèbre sous le nom de la *Vierge de Manchester*. Il appartient aujourd'hui aux héritiers de lord Taunton.

Cette peinture, qui, dans l'origine, avait été attribuée à Ghirlandaio, et qui se rattache, en effet, par plus d'un détail, à sa manière, est évidemment l'œuvre d'un jeune esprit, encore influencé par ses maîtres et imparfaitement affranchi. Mais le créateur victorieux se devine sous les traits de l'élève, et, dans la composition générale, dans le caractère de certaines figures, le débutant atteint, du premier bond, au sublime.

L'auteur des *Trésors de l'art à Manchester*, M. Charles Blanc, a donné de cette



1475 MICHEL ANGE 1

LA VIERGE DE MANCHESTER

merveilleuse peinture une description qu'il faut reproduire. « La Vierge est pensive, triste et fière. Assise au milieu de la composition, elle fait lire l'Enfant Jésus, que montre du doigt le petit saint Jean, et elle lui tient son livre avec une grâce souveraine, sans le regarder. A la droite de ce groupe, qui se compose et se pondère comme un bloc de marbre, deux anges, debout, jettent les yeux sur un cartable; l'un est beau comme le *David* de Florence, l'autre a le masque adouci du faune antique. A gauche, deux autres anges, seulement ébauchés, forment une symétrie qui n'est pas naïve, mais voulue. Ainsi les lignes sont sculpturales, la construction est architectonique; la tête de la Vierge est au sommet du fronton que dessine la pensée du spectateur. La draperie rouge qui l'habille est de la laque de l'éclat le plus pur et semble peinte d'hier; la draperie bleue qui doit l'envelopper est préparée au noir d'ivoire, et n'attend qu'un glacis d'outre-mer. Les chairs des deux figures ébauchées sont préparées en vert, suivant la tradition des Byzantins et des Grecs. Les parties finies le sont avec douceur et discrétion; les deux enfants sont modelés comme des statues de bronze doré. Jamais on ne vit rien de plus imposant et de plus attirant à la fois que ce fragment de peinture dont l'inachevé même trahit le maître prompt à se fatiguer de son œuvre, parce qu'il la trouve inférieure à son génie. C'est Michel-Ange dans un moment d'intimité et de jeunesse. C'est Hercule enfant. »

Mais Hercule grandit vite. A cette manière qui associe, avec tant de goût et de science, des types qu'il n'avait pas tous créés lui-même, Michel-Ange substitua bientôt une manière plus véritablement personnelle et absolument affranchie. Ces mots doivent être expliqués. Lorsqu'on analyse avec soin la *Vierge de Manchester,* on y retrouve, heureusement amalgamées, des inspirations telles qu'en pouvait avoir dans l'esprit et dans le cœur un Florentin des derniers jours du quinzième siècle. Les deux enfants, aux têtes rondes, rappellent Ghirlandaio par leur charme un peu affecté : Michel-Ange ne les a point inventés; il s'en est souvenu. La Vierge, si douce, si touchante et si mystérieuse dans sa rêverie, a quelque chose des tendresses de Léonard; les anges, et surtout ceux qui ne sont point achevés, sont du pur Michel-Ange. La morbidesse de l'exécution doit aussi être remarquée : le fier artiste qui, dans le bronze et dans le marbre, allait se montrer si grand, n'a pas toujours eu ce faire onctueux et caressé. Tout révèle, dans cette admirable peinture, une main qui cherche encore, et cette candeur inaltérée, qui est la jeunesse de l'âme et du génie.

De rapides voyages à Bologne, à Venise et à Rome, et des marbres immortels comme le *Cupidon,* le *Bacchus,* la *Pieta* et le *David,* occupèrent la vie de Michel-Ange pendant la période comprise entre 1495 et 1504. Il ne paraît pas que, durant ces années si fécondes, l'artiste ait beaucoup songé à la peinture; mais, dans la glorieuse histoire de ce maître surhumain, une conquête du ciseau correspondait pour le pinceau à une conquête nouvelle; en étudiant un art, il grandissait dans l'art voisin, et bientôt Michel-Ange, parvenu au plus haut degré de sa puissance, se montrera sculpteur jusque dans ses tableaux.

On peut dater approximativement de 1504 ou 1505 la *Sainte Famille* du musée des Offices. Les peintures de Michel-Ange sont si rares, et tant de qualités admirables brillent d'ailleurs dans cette composition, qu'elle mériterait à elle seule une étude spéciale. Ici plus d'hésitation, plus de mélange entre des styles divers. Michel-Ange est là tout entier, fort, robuste, concentré. Le groupe est disposé d'une manière sculpturale. Assise, les genoux repliés, la Vierge se retourne à demi, et, par un mouvement plein d'une grâce sévère, elle fait passer par-dessus son épaule l'Enfant Jésus à saint Joseph qui est debout derrière elle. Dans le fond, Michel-Ange a introduit quelques figures nues : ce sont des adolescents : les uns se reposent, les autres s'appuient sur le parapet d'une muraille. Mais tous semblent étrangers à l'action et ils donnent à la conception de l'artiste un caractère énigmatique. Quel est leur rôle et leur signification dans le tableau? on ne le sait trop, et l'on est vraiment tenté de prendre Vasari au mot et de croire que Michel-Ange les a placés là *per mostrare maggiormente l'arte sua essere grandissima.* Si tel a été son but, il l'a atteint. C'était d'ailleurs un ressouvenir emprunté à un maître qui de tout temps préoccupa le peintre toscan. Dans la *Madone* des Offices, dont nous avons donné la gravure, Luca Signorelli avait, lui aussi, accompagné de figures nues le groupe formé par la Vierge et par l'Enfant. Celles qu'on admire dans le tableau de Michel-Ange sont d'une tournure superbe : elles ont la hautaine élégance du *David* du Palais-Vieux.

Reconnaissons-le en toute franchise : la *Sainte Famille,* ou du moins le tableau qu'on désigne sous ce titre, bien que le sentiment religieux n'y soit guère exprimé, a provoqué plus d'une objection. Cette peinture, a dit M. Ernest Breton, dans la *Nouvelle Biographie générale,* « est une œuvre de la plus haute importance, et parce que son authenticité est hors de doute, et parce que l'on sait de quelle rareté sont les tabeaux de chevalet de Michel-Ange. Mais on y chercherait vainement des têtes gracieuses, une composition simple, un coloris frais et agréable; on n'y





1475 MICHEL-ANGE 1564

LA SAINTE FAMILLE

(Musée des Offices, à Florence)

trouve que cette science profonde du dessin, cette hardiesse et cette fierté qui caractérisent le génie de son auteur, et nous sommes forcés de convenir avec Stendhal que cette peinture fait une singulière figure à côté des chefs-d'œuvre de grâce de Léonard et de Raphaël. C'est Hercule maniant des fuseaux. »

Nous ne discuterons pas l'opinion de Stendhal; mais nous rappellerons que les artistes du seizième siècle jugeaient autrement la *Sainte Famille* de Michel-Ange. Vasari, qui parle au nom d'un groupe fort bien informé des choses de l'art, déclare que, de toutes les peintures que le maître a faites *in tavola,* la *Sainte Famille* est regardée comme la « plus finie et la plus belle ». Les défauts que quelques critiques croient y voir aujourd'hui ne blessaient personne au seizième siècle : d'excellents juges, nous le savons, considèrent comme violente l'attitude de la Vierge; elle nous paraît à la fois auguste et familière; elle est assurément d'une vérité parfaite, car il ne faut pas croire que tout mouvement inédit soit un mouvement faux. Sous la main des maîtres tels que Michel-Ange, l'exceptionnel est aussi vrai que le banal, et il est plus beau. Ce qu'il faut reconnaître, à propos de la *Sainte Famille*, c'est que la puissante fantaisie du maître étouffait dans des cadres étroits; il n'était point l'homme de la peinture de chevalet, il lui fallait les grands espaces proportionnés à l'infini de son rêve.

Le carton de la *Guerre de Pise,* que Michel-Ange termina en 1505, n'est malheureusement plus qu'un souvenir. Cette vaste composition devait être exécutée sur la muraille de la salle du Palais-Vieux, pour laquelle Léonard achevait à la même époque le carton de la *Bataille d'Anghiari*. Les deux maîtres ayant été mis ainsi en concurrence, il paraît que l'applaudissement des connaisseurs donna le prix au dessin du jeune Michel-Ange. C'est à cette composition que Marc-Antoine a emprunté le motif de sa gravure, les *Grimpeurs*. Michel-Ange avait voulu figurer des soldats qui, surpris par l'ennemi au moment où ils se baignent dans une rivière, escaladent un rocher, admirable prétexte à l'audace des raccourcis, à la hardiesse des nudités savantes, à la beauté des formes en mouvement. Jamais la figure humaine n'avait été traitée dans un style plus large et plus fier.

Ainsi préparé par des essais qui étaient des coups de maître, Michel-Ange pouvait songer aux créations sublimes. Jules II l'avait appelé à Rome. Le 10 mai 1508, l'artiste florentin commença à peindre la voûte de la chapelle Sixtine. On connaît la conception générale de cette grande œuvre, et elle a été bien des fois décrite. La chapelle Sixtine a la forme d'un rectangle éclairé par six fenêtres placées à droite

de l'autel; la voûte est disposée en plafond. Michel-Ange l'a divisée en neuf compartiments par des arêtes que supportent des cariatides. Dans ces compartiments, ainsi que dans les tympans des angles, il a représenté des scènes de la Genèse. Entre les fenêtres, aux pendentifs formés par la retombée des arcs, sont rangées les douze figures colossales des prophètes et des sibylles. D'autres sujets occupent les emplacements circulaires ménagés au-dessous des pendentifs, et complètent, avec de nombreuses figurines décoratives, cet ensemble riche et sévère. Michel-Ange acheva seul cet immense travail, et y fit paraître une persistance de volonté, une ardeur à la fois enthousiaste et sage qui confondent l'imagination. L'homme, chez lui, était au niveau de l'artiste.

Lorsque les yeux se sont habitués aux tons voilés de la fresque, on voit peu à peu se détacher de la voûte, comme des apparitions grandioses, *Dieu séparant la lumière des ténèbres,* la *Création de l'homme* et la *Création de la femme,* ces deux merveilles, et plusieurs sujets encore, parmi lesquels il faut citer le *Déluge,* drame magnifique et sinistre. Le *Jonas* est au-dessus de l'autel, faisant face au *Zacharie.* Aux murs latéraux sont cinq autres prophètes et cinq sibylles. C'est là qu'est la mystérieuse *Delphica.* Assise dans l'attitude hiératique d'une divinité égyptienne, elle regarde vaguement devant elle, et semble absorbée dans un rêve qu'illumine la claire vision de l'avenir : sa main droite tient un des feuillets déroulés du livre fatidique, l'autre retombe languissamment sur son puissant genou. Une draperie aux plis opulents et sévères dessine les formes de son corps de statue. Il est impossible d'imaginer un art plus imposant et plus fort. Et l'on en pourrait dire autant du *Daniel,* de la *Libyca* et de toutes les figures voisines. Les prophètes et les sibylles de la chapelle Sixtine compteront éternellement parmi les plus nobles créations du génie humain.

Et comment l'imagination ne serait-elle pas confondue, lorsqu'on songe que cette œuvre immense fut poursuivie et terminée au milieu de mille travaux également formidables? Dès 1505, Michel-Ange avait entrepris le tombeau de Jules II, conception gigantesque, car le monument, destiné à être élevé au milieu de la basilique du Vatican, ne devait pas comprendre moins de quarante statues, sans compter les bas-reliefs. Le pape envoya l'artiste à Carrare pour choisir les marbres nécessaires à l'exécution du projet; bientôt Jules II et Michel-Ange cessèrent d'être d'accord. Ils se réconcilièrent en 1508, mais le fameux tombeau ne fut jamais achevé, et il ne reste du grand rêve sculptural de Michel-Ange que le *Moïse* de



1475 MICHEL-ANGE 1564

LA SIBYLLE DE DELPHES

(Chapelle Sixtine, à Rome)

Saint-Pierre aux Liens, une *Victoire* au Palais-Vieux de Florence, et les deux admirables *Esclaves,* du musée du Louvre.

Nous ne pouvons raconter que les principaux épisodes de la vie de Buonarroti. Elle a été écrite par Condivi, par Vasari, et complétée à l'aide de documents nouveaux par divers écrivains modernes. Il est douloureux d'avoir à glisser si vite sur une existence qui fut donnée tout entière au travail, à la pensée, à la lutte; car Michel-Ange n'était pas homme à se désintéresser des affaires de son temps. L'Italie était alors livrée aux orages. Rome ayant été prise et saccagée par les troupes du connétable de Bourbon (1527), Florence crut le moment opportun pour secouer le joug des Médicis. Michel-Ange s'associa à cette tentative de délivrance, et lorsque, deux ans après, le pape, redevenu maître de Rome, s'entendit avec Charles Quint pour reprendre Florence, lorsque les impériaux vinrent mettre le siége devant la ville bien-aimée, Michel-Ange, qui avait hésité un instant, comprit où était le devoir, et, consacrant au service de la république ses talents d'ingénieur et d'architecte, il organisa la défense et resta sur la brèche jusqu'au jour où Florence fut forcée de se rendre (12 août 1530). Ce n'est pas la moins belle page de sa vie.

L'année suivante, Michel-Ange travailla avec une ardeur extrême aux statues de la chapelle San-Lorenzo; il termina les figures de femmes, la *Nuit* et l'*Aurore,* et il ébaucha les figures d'hommes. Il rentra ainsi en grâce auprès de Clément VII, qui était un Médicis, et qui attachait beaucoup d'intérêt à l'achèvement de la chapelle de sa famille. Rappelé à Rome, il reprit, en le réduisant à de moindres dimensions, le projet du tombeau de Jules II; mais il fut bientôt distrait de ce travail par une entreprise gigantesque, la peinture du *Jugement dernier,* à la chapelle Sixtine. Paul III, qui avait succédé à Clément VII, se montrait impatient de voir terminer cette fresque colossale. Par un bref du 1er septembre 1535, il accordait à Michel-Ange une rente annuelle de douze cents écus d'or pour l'engager à travailler au *Jugement dernier;* un autre bref de 1537 lui défendait de rien entreprendre avant d'avoir achevé son œuvre. Le 25 décembre 1541, la fresque, solennellement découverte à l'occasion des fêtes de Noël, fut livrée à la curiosité publique.

Michel-Ange avait soixante-six ans lorsqu'il termina cet immense travail. En proie à une sombre mélancolie, vivant seul, constamment en présence de son rêve, profondément religieux, comme on le voit dans ses sonnets mystiques, il a éternisé, aux murailles de la Sixtine, la vision sublime d'une âme désolée. Il reprit la pensée de Dante et d'Orcagna, mais il leur fit parler le langage du seizième siècle. On

connaît cette admirable composition où tout est violent, passionné, et monté sur un ton tellement grandiose que, — Stendhal l'a fort bien dit, — l'œuvre échappe absolument aux esprits vulgaires. De pareils efforts de volonté, de pareils élans de l'âme, se dérobent à la critique timorée. L'admiration elle-même demeure au-dessous du sujet, car elle se sent en présence d'un génie surhumain, et, volontiers, elle répète le mot de l'Arioste, *Michel più che mortal, Angiol divino.*

Cette grande composition, qui a semblé fougueuse à quelques-uns, est un chef-d'œuvre de méthode, de science et de calcul. Michel-Ange l'a divisée, pour ainsi dire, en quatre bandes horizontales qui comportent chacune plusieurs groupes. A droite et à gauche, dans la partie supérieure, sont des anges portant la croix, la couronne d'épines, la colonne à laquelle le Christ fut attaché, l'éponge imbibée de vinaigre, tous les instruments de la Passion. Ce motif est emprunté à la fresque d'Orcagna au Campo-Santo, et ce n'est pas le seul détail dont Michel-Ange se soit souvenu; mais il a tout transfiguré, tout agrandi. Au-dessous est le Christ, assis, levant le bras, formidable et plein de menace. Son geste est si terrible, le juge semble si résolu à punir, que la Vierge elle-même s'effraye et se réfugie près de lui comme frappée d'une irrésistible épouvante. Des deux côtés sont les bienheureux et les martyrs portant chacun l'instrument de son supplice. Toutes ces figures, admirables de dessin et de sentiment, sont de proportion extra-humaine. Trois groupes occupent le rang inférieur : au centre, les anges soufflent dans de longues trompettes et annoncent que l'heure du grand réveil a sonné; à droite et à gauche, d'autres anges saisissent les ressuscités, repoussent les uns dans l'abîme et enlèvent les autres aux régions célestes. Enfin, dans le bas de la fresque, les morts sortent du tombeau, et le nautonier infernal entasse dans sa barque ceux qui sont condamnés au supplice éternel.

De pareilles œuvres ne sont pas accessibles du premier coup. Elles éveillent d'abord plus de surprise que d'admiration, et d'excellents esprits ont été confondus et dépaysés devant cette création prodigieuse. Il faut, ainsi qu'on l'a bien dit, former son goût par une initiation préalable, voir, revoir, étudier encore. Le *Jugement dernier* devait nécessairement provoquer plus d'une critique. L'auteur de l'*Histoire de la Peinture en Italie,* M. J. Coindet, a répondu par de très-solides arguments à la plupart des objections qui s'étaient produites : en même temps il en a présenté de nouvelles. « Dans l'immense fresque de Michel-Ange, écrit-il, il n'y a point de repos, point de ces grandes lignes qui dirigent l'œil et font saisir l'en-

semble de la composition : c'est une masse confuse de corps nus dans les attitudes les plus violentes, un pêle-mêle, admirable sans doute quand on l'a débrouillé, mais jusque-là fort difficile à comprendre. »

Que répondre à cette critique? Rien, sinon que le seizième siècle avait compris. Cette composition qui, aux yeux de quelques modernes, passe pour emmêlée et confuse, était, au sentiment de nos pères et de nos maîtres, un modèle de sagesse. Antonio Condivi le dit très-simplement : *La composizione della storia è prudente e ben pensata.* C'est aussi notre humble avis. Michel-Ange était un savant architecte : il a construit le *Jugement dernier,* comme il aurait bâti un gigantesque monument.

Admirablement combinée sous le rapport de la disposition générale et de l'équilibre raisonné des groupes, cette grande œuvre est moins frappante au point de vue de la couleur, qui est terne et monotone, et de la lumière, qui est partout à peu près la même, sans parti pris de clair-obscur. Il est vrai qu'on peut malaisément juger aujourd'hui de l'effet primitif de la fresque : la fumée des cierges a jeté comme un voile attristé sur une peinture qui, le caractère du maître étant donné, a toujours dû être assez sombre. On sait qu'il ne faut demander à Michel-Ange ni le coloris ni la lumière. Le grand artiste avait d'autres ambitions. Il l'a dit lui-même, la beauté des formes était sa préoccupation constante. Et, si tel fut son rêve, on doit reconnaître qu'il l'a magnifiquement réalisé. Après avoir étudié le *Jugement dernier* dans son ensemble, il faudrait analyser chaque groupe, chaque figure, chaque attitude. Ceux qui ont essayé ce travail, ceux qui se sont donné cette joie, ont vu redoubler leur admiration; l'audace des raccourcis, l'éloquence du geste, la vérité du mouvement, la beauté pure des types et des formes, ce sont là des choses qu'il est banal de louer, et qui font de Michel-Ange le plus prodigieux des dessinateurs.

Michel-Ange n'ignora aucune des critiques auxquelles la manière dont il avait traité son redoutable sujet servit de prétexte. Paul III le combla d'éloges, mais il ne manquait pas à Rome de beaux esprits qui préféraient les choses agréables aux créations puissantes, et qui, un peu troublés devant le *Jugement dernier*, n'en comprirent point la portée morale. Michel-Ange ne répondit pas directement à ses détracteurs. Mais, dans l'un des entretiens intimes dont François de Hollande nous a conservé une sorte de procès-verbal, il dit toute sa pensée sur l'art et sur la mission de l'artiste. Un jour, la conversation ayant amené un parallèle entre la peinture flamande et la peinture italienne, le maître austère parla sévèrement des peintres de la Flandre, et il exprima l'avis qu'ils étaient impuissants à traduire

le sentiment religieux parce qu'ils n'avaient ni la notion de la symétrie, ni celle de la proportion et de la grandeur. « C'est seulement, ajouta-t-il, aux œuvres qui se font en Italie qu'on peut donner le nom de vraie peinture, et c'est pour cela que la bonne peinture est appelée italienne... La bonne peinture est noble et dévote par elle-même, car, chez les sages, rien n'élève plus l'âme et ne la porte mieux à la dévotion que la difficulté de la perfection qui s'approche de Dieu et qui s'unit à lui : or la bonne peinture n'est qu'une copie de ses perfections, une ombre de son pinceau, enfin une musique, une mélodie, et il n'y a qu'une intelligence très-vive qui en puisse sentir la difficulté : c'est pourquoi elle est si rare que peu de gens y peuvent atteindre et savent la produire. » François de Hollande a cité d'une manière plus ou moins exacte les paroles du maître; mais, en les rapprochant de quelques-uns de ses sonnets, on reconnaît que Michel-Ange, en véritable platonicien, voyait dans l'art une émanation, un rayonnement de la divinité.

Après avoir achevé le *Jugement dernier* et au lendemain d'un travail qui lui avait causé tant de soucis, Buonarotti semblait avoir conquis des droits au repos; mais il vécut encore près de vingt-trois ans, et sa robuste vieillesse fut aussi féconde que l'avaient été son adolescence et sa virilité. En 1550, il acheva, à la chapelle Pauline, deux grandes fresques, le *Martyre de saint Pierre* et la *Conversion de saint Paul.* Comme peintre, ce fut sa dernière entreprise, et l'on y trouve des traces de lassitude. Il se croyait lui-même au-dessous de sa tâche. « La fresque, disait-il à ses élèves, ne convient plus aux vieillards. » Vers la fin de sa vie, Michel-Ange s'occupa surtout d'architecture. Après la mort d'Antonio da San Gallo, il avait été nommé directeur des travaux de la basilique de Saint-Pierre. Au milieu de mille traverses, et dans les incurables tristesses de son cœur, il put achever le modèle de la coupole. Il avait près de quatre-vingt-neuf ans lorsqu'il mourut à Rome, le 18 février 1564.

Qui dira le rêve de cette grande âme? Michel-Ange ressemble un peu à ses *Prophètes,* à ses *Sibylles* de la Sixtine : il a une majesté imposante qui ne se laisse pas aisément deviner. Mais il n'a pas voulu traverser ce monde sans être compris, et, à son œuvre de peintre et de sculpteur, il a ajouté le commentaire du poëte. Les esprits frivoles ont fait aux sonnets de Michel-Ange le même reproche qu'au *Jugement dernier* et aux fresques de la chapelle Pauline : on les trouve tristes. Ils le sont, en effet, et cette mélancolie est la note dominante et comme la caractéristique de son génie. Michel-Ange avait combattu pour l'indépendance de son

pays; après le siége de 1530, il avait vu Florence retomber sous le joug des Médicis; il gardait au fond du cœur le regret de la liberté perdue. Comment ne pas attacher une signification douloureuse au fameux quatrain qu'il inscrivit au bas de sa statue de la *Nuit :* « Il m'est doux de dormir; plus doux d'être de pierre, tant que durent le malheur et la honte. Ne point voir, ne pas sentir, sont pour moi un grand bonheur. Ne m'éveille donc point : de grâce! parle bas! »

Un autre sujet de tristesse s'ajouta aux mélancolies de Michel-Ange. Alors qu'il commençait déjà à vieillir, il s'éprit d'une vive passion pour Vittoria Colonna, veuve d'Alphonse d'Avalos et marquise de Pescara. Il était bien tard pour aimer. Belle, et douée de tous les dons de l'esprit, mais pleurant après tant d'années le mari qu'elle avait perdu et qu'elle appelait son « soleil victorieux » et sa « lumière », Vittoria ne vit dans la passion du glorieux artiste qu'un enthousiasme mêlé de littérature et de mysticisme. Entre Michel-Ange et Vittoria, tout finit non par des chansons, mais par des sonnets, et le peintre, devenu poëte, exhala sa plainte : il chanta Vittoria, comme Dante sa Béatrice, comme Pétrarque Laure de Noves. Mais Michel-Ange était vraiment frappé au cœur : lorsque la marquise mourut en 1547, il la pleura. « Il était fou de douleur, » écrit Condivi. Dès lors il se renferma en lui-même, fidèle à ce souvenir amer et doux, savourant sa blessure et se préparant à mourir. Il eut ainsi dans sa vie dix-sept ans de deuil sans repos et sans merci. Presque toutes ses poésies datant de sa vieillesse, il est naturel que sa muse se soit enveloppée d'un voile attristé. L'image de Vittoria Colonna, l'espérance d'une mort prochaine, la vanité de l'effort humain, l'art, qui est sublime, mais qui ne console pas, tels sont les motifs qu'on voit constamment reparaître dans ses vers, un peu obscurs quelquefois, mais toujours d'une forme très-pure, car Michel-Ange est un vrai poëte. Habile à tailler un colosse, il savait ciseler un bijou.

La postérité cependant n'a pas voulu se méprendre, et, dans sa justice, tout en plaçant très-haut les poésies de Michel-Ange, elle a mis plus haut encore ses œuvres de sculpteur, d'architecte et de peintre. Elle sait, et elle n'oubliera jamais, que Michel-Ange est le créateur d'un idéal. A celui qui a tant donné, elle gardera une reconnaissance éternelle. Statuaire, il est au-dessus de la discussion : jamais le ciseau n'a fouillé le marbre avec une fierté plus éloquente; le *Moïse* est terrible et biblique; les *Esclaves* ont la beauté dans le sentiment; le *Pensieroso* et les autres figures de la chapelle des Médicis ont la majesté vivante, l'ampleur héroïque, la sublimité attendrie, et le *flebile nescio quid,* le don des larmes, qui établit une

si profonde ligne de démarcation entre l'art moderne et l'art antique. Peintre, Michel-Ange a été plus discuté. On l'accuse, — étrange reproche! — d'avoir été savant et de s'être complu à faire montre de sa science; on assure qu'il a exagéré la saillie et le jeu des muscles; qu'il a tourmenté les attitudes et contourné la figure humaine, comme l'aurait fait un admirable inventeur d'arabesques; on prétend aussi qu'il n'a exprimé que la terreur, et qu'il n'a point connu la grâce. Au temps où l'on aimait l'Albane, ces objections pouvaient avoir un sens; elles ont étrangement vieilli : on comprend aujourd'hui la haute valeur de cet art grandiose qui vous enlève aux petitesses de la vie vulgaire, pour vous mettre en face des créations d'un monde surhumain. Toute critique est puérile et mauvaise en présence des géants qui, comme Michel-Ange, ont reçu le don merveilleux d'exalter la pensée et de lui ouvrir les chemins de l'idéal. A qui donc iraient nos respects et nos enthousiasmes, sinon à ceux qui savent agrandir les âmes?



La Sibylle de Cumes,
fresque de Michel-Ange (chapelle Sixtine).

XI.

RAPHAEL.



N le sait : la constitution de l'idéal italien au seizième siècle est l'œuvre collective de trois maîtres immortels qui se manifestèrent coup sur coup et qui, malgré la diversité de leur génie, semblèrent s'entendre pour marquer le point suprême où l'art devait atteindre. Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, forment comme une trinité glorieuse qui domine l'histoire de la peinture italienne et lui assigne son caractère définitif. Bien avant leur apparition, on sent qu'ils vont venir; leurs prédécesseurs les annoncent; et, longtemps même après qu'ils ont disparu, leurs héritiers dégénérés nous parlent encore des prodiges enfantés par ces rares esprits. Ainsi l'aurore fait espérer le jour, et le crépuscule nous le rappelle.

Sans être plus grand que Léonard, sans monter aussi haut que Michel-Ange, Raphaël a été plus heureux que ces deux maîtres : il a eu les dieux favorables, la brise propice et le sourire de la fortune. Son rêve, il est vrai, n'était pas tout à fait pareil. Absorbé dans sa recherche savante, incessamment tenté par l'impossible, Léonard interroge l'infini; Michel-Ange se nourrit des plus graves pensées, il a la mélancolie d'un prophète qui, dans la vie, voit le commencement de la mort. Raphaël ne connut ni ces inquiétudes ni ces tristesses : c'est un gentilhomme et presque un prince à qui les allures conquérantes ne déplaisent pas. Il vécut au grand jour, dans la fête éternelle d'un travail qui ignora le combat et le mécompte. Pour parler comme le poëte antique, Raphaël fut jugé digne de la faveur suprême : il mourut jeune, et, moissonné en pleine victoire, il n'eut pas le temps de voir le

côté sombre des choses. Par une rencontre bien rare dans l'histoire des artistes glorieux, il eut à la fois le génie et le bonheur.

La vie de Raphaël avait cependant commencé au milieu de circonstances douloureuses. Né à Urbino en 1483, il avait huit ans quand il perdit sa mère, onze ans quand il vit mourir son père Giovanni Santi. Ce nom est déjà connu de nos lecteurs. Giovanni Santi n'est pas seulement l'auteur de la chronique rimée dont nous avons cité quelques mots, l'ami de Piero della Francesca et de Melozzo da Forli; il était peintre lui-même, et, à vrai dire, ce n'est pas un des moindres représentants de l'école ombrienne. Vasari exagère lorsqu'il traite Santi d'artiste médiocre. Le père de Raphaël savait très-convenablement son métier; seulement il manquait de séve originale et de flamme. Pour ne citer qu'un exemple, son tableau de la galerie Bréra, l'*Annonciation,* est une peinture correcte et sage, mais extrêmement froide. Santi était parfaitement en mesure d'enseigner à son fils les premiers rudiments de l'art : il s'y appliquait sans doute, il voyait grandir avec joie l'enfant prédestiné, lorsqu'il mourut, en 1494.

Confié dès lors aux soins de ses deux oncles, Raphaël aurait pu, à la rigueur, continuer ses études à Urbino. Il y avait de bons peintres dans le pays, notamment Timoteo Viti ou della Vite, qui s'était formé à l'école de Francia, et qui, presque au moment où Raphaël perdait son père, travaillait, non sans succès, dans les églises du duché. Timoteo, que les livres font naître en 1469 et mourir en 1524, était, à cette époque du moins, un Ombrien un peu timide, *inventore limitato,* dit fort justement Lanzi. Il se plaisait aux colorations pâles et douces; mais il avait le goût des formes délicates, il se montrait attentif au détail de l'exécution. On assure qu'il prit ensuite plus de hardiesse, et quelques-uns l'enrôlent dans l'école romaine. Timoteo della Vite aurait pu servir de guide à Raphaël. Toutefois sa famille lui trouva un maître meilleur. Vers la fin de 1495, ses oncles l'envoyèrent à Pérouse, chez le Pérugin.

Celui-ci était alors en possession de toutes ses qualités; il n'avait pas encore adopté la manière expéditive qui attrista ses dernières œuvres. Il venait de peindre l'*Ascension,* du musée de Lyon; il commençait le *Mariage de la Vierge,* du musée de Caen. L'heure était bonne pour entrer chez un pareil maître. Raphaël, qui n'avait que douze ou treize ans, obéit sans réserve aux leçons qui lui étaient données. A ses débuts, il est complétement péruginesque.

Le plus frappant exemple qu'on puisse citer de la première manière de Raphaël

est le *Christ en croix*, de la collection de lord Ward. Ce tableau, que nous avons vu en 1857, à l'exposition de Manchester, porte l'inscription : RAPHAEL VRBINAS. P. La composition est d'une candeur tout à fait juvénile : la Vierge et saint Jean se tiennent de chaque côté de la croix ; au premier plan, saint Jérôme et la Madeleine sont agenouillés. Les types, les expressions, la gamme de la couleur, tout est emprunté à Pérugin. On peut dater de 1500 ce tableau, qui fut peint pour les Dominicains de Città di Castello. Il est intéressant de voir débuter par une composition aussi rigoureusement symétrique le grand artiste qui devait bientôt exceller à disposer ses groupes, à mettre en mouvement, dans des cadres immenses, des multitudes de personnages agencés selon les lois de l'art le plus savant.

En 1504, lorsque Raphaël peignit le *Mariage de la Vierge* ou le *Spozalizio*, du musée Bréra, il était encore strictement fidèle aux leçons du Pérugin. Ce charmant tableau est la reproduction textuelle de celui que le maître avait peint en 1496, et qui est aujourd'hui au musée de Caen. Même perspective occupée par un temple circulaire, même disposition des personnages, même combinaison de couleur, les figures s'enlevant en tons vifs et chauds sur les tons clairs de l'architecture. A ce moment de sa vie, Raphaël n'invente pas; il accepte, sans les discuter, les types du Pérugin, et cependant il a donné à sa copie une fleur de jeunesse, une délicatesse de travail, qui sont comme la virginité du pinceau. Les expressions des visages, l'angélique pudeur de la jeune épousée, la joie contenue de celui qui sera saint Joseph, tout est rendu avec un sentiment timide et délicieux. C'est le printemps du génie.

Nous touchons à l'époque heureuse où Raphaël va mêler à cette jeunesse de l'âme la recherche d'un art plus fort et plus épris de la beauté. En octobre 1504, il arriva à Florence, et il se présenta au gonfalonier Soderini, porteur d'une lettre de recommandation, écrite par Giovanna della Rovere, sœur du duc d'Urbin. Le moment était solennel, car l'art florentin touchait aux plus beaux jours de son triomphe. Léonard de Vinci achevait le carton de la *Bataille d'Anghiari*, Michel-Ange commençait celui de la *Guerre de Pise;* jamais heure ne fut plus propice à l'éclosion d'un génie tel que celui de Raphaël.

Pendant quatre ans, c'est-à-dire jusqu'à l'été de 1508, Raphaël vécut de la vie florentine : sans doute, il fit plusieurs excursions à Pérouse, à Urbino, — peut-être même poussa-t-il jusqu'à Bologne; — mais Florence était alors le pays de son habitation ordinaire, et c'était aussi le pays de son cœur. C'est là que se forma son talent, c'est là qu'oubliant peu à peu l'école ombrienne, il prit un dessin plus mâle,

tout en gardant quelque chose des tendresses primitives. De cette époque, si courte par les années, si prodigieusement féconde pour le travail, datent les œuvres de la seconde manière de Raphaël, celle qu'on a appelée avec raison sa manière florentine. Il suffira, pour la caractériser, de citer les morceaux les plus éloquents.

La *Madone* de la famille Ansidei, aujourd'hui au château de Blenheim; la *Vierge au chardonneret,* du musée des Offices; la *Vierge de la maison d'Orléans,* qui, récemment encore, était à Paris, chez M. Benjamin Delessert; le *Christ au tombeau,* de la galerie Borghèse; la *Belle Jardinière,* du Louvre; l'adorable *Madone* de la Casa Niccolini, maintenant chez le comte Cowper; les portraits d'Agnolo Doni et de sa femme Maddalena Strozzi, au palais Pitti : telles sont les œuvres principales que des dates certaines ou des documents authentiques permettent de rapporter avec une entière sécurité à la période florentine de la vie de Raphaël. Nous n'avons cité que les productions exquises, et notre liste pourrait s'enrichir de plusieurs morceaux précieux. A cette époque, — Raphaël avait de vingt et un ans à vingt-cinq ans, — son enthousiasme est surtout fait de tendresse; déjà prodigieusement savant, il garde l'émotion du cœur; son travail est facile et lui coûte peu. Cherche-t-il beaucoup? On ne sait, mais il trouve; il trouve à coup sûr, et il arrive au chef-d'œuvre, naturellement, comme l'enfant respire, comme la fleur qui entr'ouvre doucement sa corolle et s'épanouit dans la blonde lumière du matin.

En général, car il y a ici bien des nuances qu'il ne faut point forcer, les tableaux que Raphaël peignit à Florence ne sont ni très-grands, ni très-compliqués. L'artiste abandonne les dispositions symétriques chères à l'école de Pérugin. Il aborde le nu, il étudie d'après nature, et ses enfants Jésus, ses petits saint Jean, sont d'un dessin serré et exquis. Il enrichit volontiers ses compositions de paysages d'une fraîcheur inexprimable. La *Vierge au chardonneret* est assise dans une campagne délicieuse. Raphaël ne saurait être cité comme un paysagiste; la nature agreste ou solennelle ne joue jamais chez lui qu'un rôle très-secondaire, et pourtant, lors de son séjour à Florence, il fut séduit par le charme des collines et des plaines, et il peignit, dans le fond de ses tableaux, des horizons de montagnes, des arbres au feuillage menu, qu'on a le droit de trouver charmants malgré leur élégance un peu grêle. Ces petits arbres chimériques caractérisent assez bien la seconde manière de Raphaël, celle où, doucement ému de ce qu'il raconte, il s'est montré si tendrement inspiré.

Bien qu'il ne porte point de date, le tableau que nous reproduisons, et qu'on a



RAPHAEL

LE SOMMEIL DE JÉSUS

désigné sous le nom du *Sommeil de Jésus,* ou de la *Vierge au voile,* appartient à la seconde manière de Raphaël. Couché sur une draperie bleue, l'enfant Jésus sommeille bercé par un doux rêve. La Vierge, dont le front est orné d'un diadème, se penche vers son fils, et, avec un geste d'une superbe élégance, elle soulève le voile dont il est couvert pour le montrer au petit saint Jean agenouillé dans l'attitude de l'adoration. Le fond, occupé par des édifices en ruines, laisse entrevoir une échappée de paysage. La coloration est très-particulière; les gris-bleus y dominent, et les chairs, faiblement rosées, sont d'une délicatesse extrême. L'expression de la Vierge est délicieuse, et les deux enfants sont l'un et l'autre d'une grâce adorable. Ce tableau est loin d'être le plus célèbre dans l'œuvre de Raphaël, mais l'exécution en est très-caressée et très-pure. Il est étrange qu'on n'en sache point l'histoire. Vasari n'en parle pas; et c'est seulement au dix-huitième siècle que nous le voyons passer du cabinet du prince de Carignan dans la collection de Louis XV.

Lorsqu'on étudie le type de la Vierge dans le *Sommeil de Jésus,* dans la *Belle Jardinière,* dans la *Madone* de la maison d'Orléans, on est frappé de son air de jeunesse. A ce moment de sa vie, Raphaël n'avait qu'une perception confuse du caractère maternel de la madone; il ne cherchait pas le sentiment douloureusement inquiet qui avait été si bien rendu par Botticelli et par les vieux maîtres, et qu'Andrea del Sarto allait traduire avec un accent sublime. Un écrivain qui a fait une étude attentive de l'œuvre de Raphaël, M. Charles Clément, a très-justement noté ce point délicat. Ses vierges, dit-il, sont « de jeunes filles pures et chastes, celles que l'on rêve à l'âge que Raphaël avait à cette époque, et qui ont pour seule auréole l'innocence et la virginité. Ce sont les sœurs aînées plutôt que les mères de ces enfants forts et gracieux... Jamais les ardeurs ni les soucis de la maternité n'ont troublé leurs regards limpides, et le pressentiment des destinées de l'enfant divin n'a pas marqué d'un sceau de grandeur fatale la candeur de leurs fronts charmants. »

Pendant l'été de 1508, Raphaël partit pour Rome. L'architecte Bramante, qui était son parent, le présenta à Jules II, et bientôt ce jeune peintre de vingt-cinq ans devint le plus employé, le plus choyé des artistes. Accablé de travail et de faveurs, il n'eut plus le loisir de quitter Rome, et il ne connut que des jours prospères pendant les douze années qui lui restaient à vivre. On sait que Raphaël, prématurément frappé, mourut à trente-sept ans, le 6 avril 1520.

Par quel privilége exceptionnel, par quelle grâce du génie, a-t-il été donné à Raphaël de produire, en si peu d'années, un si grand nombre d'œuvres, pour la

plupart de vaste dimension? Seul, il n'aurait pu suffire à la moitié des commandes qui lui étaient faites. A peine arrivé à Rome, il changea ses procédés de travail; il s'entoura d'élèves et d'amis dont il fit des collaborateurs. Dans la lettre qu'il écrit à Francia le 5 septembre 1508, il s'excuse, en raison de ses occupations infinies, de ne lui avoir pas fait parvenir encore son portrait; et il ajoute qu'il n'a pas voulu lui en envoyer un peint par un de ses jeunes gens et retouché par lui, parce qu'il veut l'exécuter lui-même. Cette déclaration jette un grand jour sur l'œuvre de Raphaël. Elle explique les différences, véritablement singulières, qu'on remarque entre les divers tableaux qu'on lui attribue : quand on compare les peintures qui sont mises sous son nom, on voit nettement qu'elles ne sont pas de la même main. Raphaël avait en effet l'habitude de se faire aider. On peut le considérer comme le chef d'un grand atelier, qui inspire ses élèves et qui en est merveilleusement obéi. Il possédait d'ailleurs toutes les séductions imaginables, et il avait si bien discipliné ses collaborateurs que telle de leurs œuvres, — par exemple le portrait de Jeanne d'Aragon, au Louvre, — a passé pour une production de Raphaël, jusqu'au jour où les documents publiés par M. le marquis Giuseppe Campori ont fait connaître la vérité.

Dès son arrivée à Rome, Raphaël commença au Vatican les fresques immortelles des *Stanze* ou des Chambres. De la fin de 1508 à 1511, il peignit, dans la salle de la Signature, la *Dispute du Saint-Sacrement,* l'*École d'Athènes* et le *Parnasse,* avec les figures allégoriques qui complètent ces vastes compositions. La mort de Jules II, survenue en 1513, n'arrêta pas l'exécution de cet immense travail. Léon X eut pour le peintre d'Urbino une estime pareille à celle que son prédécesseur lui avait montrée. Raphaël acheva, sous son pontificat, l'*Héliodore chassé du temple,* la *Messe de Bolsène,* l'*Attila,* la *Délivrance de saint Pierre* et l'*Incendie du bourg,* compositions admirables dont la description exigerait vingt pages. Ainsi que l'a remarqué M. Charles Clément, ces dernières décorations « font le contraste le plus complet avec celles de la salle de la Signature. Autant les premières sont abstraites, calmes, conçues en dehors de toutes préoccupations du temps, autant celles-ci sont dramatiques, passionnées, pleines d'allusions aux événements d'alors. » Aussi de très-bons esprits sont-ils d'accord pour donner la préférence aux peintures de la chambre de la Signature. Grâce à la savante distribution des groupes, au caractère des types, à la sérénité du style, l'*École d'Athènes* demeure, parmi les créations de Raphaël, la plus complète et la plus pure.



1483 RAPHAEL 1520

LES SIBYLLES

(Église Santa-Maria della Pace, à Rome)

L'exécution de ces fresques n'empêchait pas Raphaël de se livrer à d'autres travaux. Léon X l'avait nommé architecte de Saint-Pierre; à cette fonction, il ajoutait celle d'inspecteur des fouilles qu'on pratiquait alors à Rome. Bien plus, le pape l'employa parfois à des services moins sérieux. Il aimait la comédie et les fêtes. Une curieuse lettre de Pauluzzi, retrouvée et publiée par M. le marquis Campori, nous apprend que, lorsque Léon X fit représenter devant lui les *Suppositi,* de l'Arioste, les décorations de la pièce avaient été inventées et peintes par Raphaël. Il possédait, l'heureux artiste, toutes les aptitudes et tous les dons.

Mais combien Raphaël nous touche davantage quand il applique son génie à célébrer les grandes choses dans le pur langage du grand art! Vasari considère comme son chef-d'œuvre (*la più rara ed eccellente opera che Raffaello facesse in vita sua*) la fresque, admirable en effet, qu'il peignit à l'église Santa-Maria della Pace, au-dessus de l'arcature qui couronne la chapelle des Chigi. L'emplacement, bizarrement découpé, se prêtait peu à une décoration sévère; mais l'ingénieux esprit de Raphaël n'était pas pour s'arrêter devant des difficultés pareilles. Missirini s'étonne que, « dans un espace aussi restreint, il ait su placer onze figures dont quatre de grandeur colossale, tellement bien ordonnées que l'œil, embrassant du premier coup tout l'ensemble, s'y attache avec un indicible plaisir ».

Les quatre grandes figures, dont parle Missirini, sont les Sibylles. Deux d'entre elles s'appuient sur le cintre de la chapelle; les deux autres sont assises à chaque angle de la fresque, et l'une des plus belles est peut-être la vieille sibylle de Tibur, qui, sous ses rides, conserve l'éternelle majesté de la prophétesse antique. Des anges, portant des parchemins déroulés, volent dans le ciel ou se tiennent auprès des sibylles comme pour leur dicter les oracles de l'avenir. Ces figures aériennes donnent beaucoup de légèreté à la composition. La fresque de Santa-Maria della Pace a été restaurée, mais on y sent encore la main de Raphaël : c'est un modèle d'élégance, d'arrangement et de goût; c'est l'heureuse production d'un génie facile, et qui semble devoir réussir toujours.

Agostino Chigi, qui avait demandé à Raphaël les sibylles de Santa-Maria della Pace, ne manqua pas d'employer le glorieux artiste à la décoration du palais qu'on appelle aujourd'hui la Farnésine. C'est là que Raphaël peignit sa fameuse fresque, le *Triomphe de Galatée*. On connaît ce groupe merveilleux. Debout sur un char formé d'une coquille et attelé de deux dauphins, Galatée vogue sur la mer bleue et s'avance dans la lumière. Un Amour, d'un dessin magistral et superbe, guide les

dauphins obéissants : des tritons et des néréides font cortége au char de la nymphe; aux pures régions du ciel, des Amours, armés d'arcs et de flèches, planent dans le calme azur. Cette page est une de celles où Raphaël s'est montré le plus préoccupé du génie de l'antiquité, une de celles aussi où il a le plus cherché la beauté et le grand style. C'est à propos de sa *Galatée* et des éloges qu'elle lui avait mérités de la part de Balthazar Castiglione, qu'il écrivit la lettre si connue, où il tient, au sujet de l'idéal, un langage qui ressemble fort à celui d'un artiste grec. « Comme il y a si peu de beaux modèles, dit-il, je travaille d'après une certaine idée qui se présente à mon esprit. Si cette idée a quelque perfection, je l'ignore; mais c'est à quoi je m'efforce d'atteindre. » C'est à Rome, en présence des chefs-d'œuvre de l'antiquité, que ce sentiment des formes pures et des attitudes héroïques s'était développé chez Raphaël. Un bas-relief, une statue mutilée, éveillait en lui les plus hautes aspirations vers l'élégance et le rhythme des courbes. Dès sa première jeunesse, le groupe des *Trois Grâces*, de la librairie de Sienne, l'avait profondément touché. Il en fit d'abord un dessin incomplet qui est à l'Académie de Venise, et, plus tard, un petit tableau, appartenant à lord Ward. Ce tableau, qui n'est pas beaucoup plus grand qu'une miniature, est une des œuvres les plus exquises de Raphaël. Comme dans le groupe de Sienne, les trois Grâces se tiennent enlacées; elles sont nues, jeunes et chastes. La disposition générale est empruntée au chef-d'œuvre antique; mais, par le caractère des lignes et la naïveté des têtes, la peinture a pris un accent tout moderne. Ajoutons que jamais, peut-être, Raphaël n'a eu un pinceau plus souple et plus délicat; il a caressé avec amour ces corps radieux qui ont le relief du marbre et la morbidesse attendrie des chairs vivantes.

Ces qualités, qui appartiennent à la manière florentine de Raphaël, — Passavant croit avec beaucoup de vraisemblance qu'il peignit les *Grâces* en 1506, — le noble artiste les perdit pendant son séjour à Rome, ou du moins il les remplaça par des mérites d'un autre ordre. Pour faire apprécier le caractère de Raphaël dans sa manière romaine, nous ne saurions citer un meilleur exemple que la *Sainte Cécile*, du musée de Bologne. Achevé vers 1515, ce tableau fut envoyé par Raphaël à Francia et placé dans l'église San-Giovanni in Monte. Nous reproduisons ce chef-d'œuvre. Debout, au milieu de la composition, la sainte musicienne est entourée de saint Paul, de l'évangéliste saint Jean, de saint Augustin et de Marie-Madeleine. Ravie et les yeux levés vers le ciel, elle laisse à demi tomber l'orgue qu'elle tient à la main; elle entend les anges qui, au-dessus de sa tête, se livrent à un divin concert; le cantique



1483 RAPHAEL 1520

SAINTE CECILE

(Musée de Bologne)

d'en haut alterne ainsi avec le chant de la terre, et les deux musiques se répondent. Nous avons toujours vu dans cette composition l'œuvre la plus religieuse de Raphaël. Ce sentiment est partagé par M. Charles Clément. « Je ne crois pas, écrit-il, que l'ivresse de l'extase ait jamais été représentée avec tant de force et dans des conditions si complètes de beauté pittoresque. Sainte Cécile n'est presque plus sur la terre; son âme s'élance hors d'elle pour se mêler aux chœurs des esprits glorifiés, et il semble qu'un souffle suffirait pour l'emporter vers la céleste patrie. Le rêve qu'elle faisait dans ses mystiques ardeurs se réalise. Elle entend, elle voit ces êtres mystérieux que sa poétique imagination lui montrait dans les profondeurs de l'infini. »

Les dernières années de la vie de Raphaël furent marquées par de nouveaux triomphes. Il donna les dessins des *Loges* du Vatican, qui furent exécutées par ses élèves; il composa les cartons destinés à servir de modèles pour les tapisseries de la chapelle Sixtine, œuvres sublimes qui, longtemps conservées à Hampton Court, sont aujourd'hui à Kensington; il peignit le *Spasimo,* du musée de Madrid, le *Saint Michel* et la *Sainte Famille* de François I[er], au musée du Louvre; il dessina les motifs de l'*Histoire de Psyché,* dont ses disciples décorèrent la Farnésine; enfin il avait presque terminé la *Transfiguration,* lorsqu'il mourut, après une maladie de quelques jours causée en grande partie par l'excès d'un labeur sans repos, par la création incessante d'une œuvre immense.

Nous n'avons pu citer dans ces pages trop brèves que les principales productions de ce rare génie, qui, à tant de dons heureux, ajouta une fécondité, une facilité d'invention vraiment merveilleuses. Celui-là même qui aurait vu tous les tableaux, toutes les fresques de Raphaël, ne le connaîtrait point encore. Il faudrait l'étudier dans ses dessins, aux Offices, au Louvre, à l'Albertina, à Venise, au musée de Lille. Raphaël obéissait à la règle posée par l'artiste grec : il dessinait tous les jours. Sa plume a jeté sur d'innomblables feuilles de papier des croquis pris sur nature ou dictés par le caprice, des compositions savamment ordonnées et qui, comme la *Déposition de croix,* du Louvre, sont aussi belles que des tableaux. Les moindres dessins de Raphaël sont d'adorables visions pleines d'élégance et de style. Moins robuste que Michel-Ange, moins profond que Léonard de Vinci, et surtout moins troublé, Raphaël a combiné avec un art surprenant les mérites de tous les maîtres de son temps, et il y a ajouté une séduction invincible. *O felice e beata anima!* s'écrie Vasari. Ame heureuse, en effet! Du travail, Raphaël n'a connu que les joies. Il est resté étranger aux supplices des enfantements laborieux, il n'a pas été

aux prises avec la chimère. Le génie, la faveur des princes et celle des peuples, la richesse et l'amour, il a eu tout ce qui, dans l'opinion des hommes, constitue le bonheur. Les siècles ont glissé, sans en ternir l'éclat, sur cette pure renommée; aujourd'hui encore, Raphaël passe pour résumer l'art italien, et il demeure d'autant plus le maître adoré qu'il n'est pas inaccessible. Michel-Ange, Léonard lui-même, infiniment plus difficiles à comprendre, n'ont pas une part égale dans l'applaudissement universel. Et cependant ils ont vécu, ils ont souffert, ils sont descendus au fond de l'âme humaine. Et Raphaël, qui s'est arrêté aux pentes fleuries sans interroger l'abîme, n'a fait ni le *Christ* de Sainte-Marie des Grâces, ni la statue de la *Nuit,* qui se tord et se lamente au tombeau des Médicis.

Raphaël était un homme de cour : lorsqu'il sortait de chez lui pour aller au Vatican, il était suivi, dit Vasari, de cinquante peintres, *tutti valenti e buoni,* qui l'accompagnaient pour lui faire honneur. Glorieux cortége, en effet, car, parmi ces peintres, fiers d'être ses collaborateurs et ses élèves, beaucoup furent excellents. Nous voudrions pouvoir les citer tous. Quelques noms devront suffire.

Presque tous les élèves de Raphaël étaient de très-jeunes gens : l'atelier avait pour doyen Giovanni Francesco Penni, surnommé *il Fattore* (1488?-1528). Florentin, il était venu de bonne heure rejoindre Raphaël à Rome. Raphaël l'aimait, et, en mourant, il partagea entre lui et Jules Romain ses tableaux ébauchés, ses esquisses, ses dessins. Penni a travaillé aux cartons de Hampton-Court, et surtout aux Loges du Vatican. On ne voit point que cet excellent praticien ait été fort original : il peignait sur des modèles donnés, il n'inventait pas. Jean d'Udine fut un plus vaillant artiste. Né vers 1494, il se forma à Venise, et l'on croit qu'il travailla avec Giorgione jusqu'en 1511 : il partit alors pour Rome et s'enrôla dans l'école de Raphaël. Il aurait pu, étant fort instruit de son métier et d'ailleurs très-bon coloriste, peindre des figures; il aima mieux se charger des ornements et des accessoires dans les grandes compositions du maître. C'est Jean d'Udine qui, aux Chambres et aux Loges, a exécuté les arabesques et les fleurs. C'est lui aussi qui, dans le tableau de la *Sainte Cécile,* a peint les instruments de musique qu'on voit au premier plan sur le gazon. Il est impossible d'avoir un faire plus généreux et plus large, un coloris plus giorgionesque. Jean d'Udine vint mourir dans sa ville natale, en 1561.

Polidore Caldara, que nous appelons Polydore de Caravage, était un Lombard. Né à Caravaggio, vers 1495, il fut assassiné à Messine en 1543. A son arrivée à Rome, il commença par être maçon : il préparait l'enduit des murailles sur les-

quelles Raphaël peignait ses fresques admirables. Il voulut devenir peintre, et il le devint bien vite, grâce aux bons conseils de Jean d'Udine. Raphaël en fit son collaborateur. Polydore lui fut bientôt précieux à cause du profond sentiment qu'il avait de l'art antique. C'était d'ailleurs un fécond inventeur. Il faisait volontiers des peintures monochromes, et il a créé à Naples une école qui fut très-suivie.

Perino del Vaga, dont le nom véritable est Buonacorsi, fut conduit chez Raphaël par Francesco Penni. Né à Florence en 1501, il avait travaillé avec Ridolfo Ghirlandaio. Ses dessins, élégants et faciles, plurent à Raphaël, qui l'employa aux peintures des Loges. Après la mort du chef d'école, Perino partagea sa vie entre Rome, Florence et Gênes, où il exécuta au palais Doria d'importants travaux. Il revint mourir à Rome en 1547 : il a fait un nombre prodigieux de dessins pour les brodeurs et pour les orfévres. Nous possédons au Louvre deux belles compositions de Perino, le *Triomphe de Bacchus* et *Thésée combattant les Amazones;* elles ont été gravées sur un coffret de cristal de roche par Giovanni Bernardi.

Il est remarquable que les élèves de Raphaël ont été essentiellement des décorateurs. Giulio Pippi, que nous nommons Jules Romain, suivit les mêmes errements, mais avec une autorité et une décision qui en font un maître considérable. Né à Rome en 1499, il entra à dix ans dans l'atelier de Raphaël. Quelques années après, il était assez habile pour que son maître l'employât aux peintures de la Farnésine et des Loges. Après la mort de Raphaël, il reçut mission de terminer les peintures qu'il laissait inachevées. En 1524, Jules Romain fut appelé à Mantoue par Frédéric Gonzague, et, comme il était à la fois architecte et peintre, il exécuta au palais du Tè d'immenses travaux. Il a décoré de mythologies, d'un dessin très-hardi et très-fier, la salle du Soleil, celle de Psyché et celle des Géants. Un remarquable sentiment de l'art antique, des raccourcis audacieux dans les figures plafonnantes, une singulière abondance d'invention, caractérisent ces décorations. « C'est ici, dit M. Charles Blanc, que Jules Romain est un grand peintre... Les formes de son maître lui sont connues et familières; mais il les fait servir à d'autres pensées. Il les anime de je ne sais quel sentiment barbare et sublime tout ensemble. Raphaël, c'est l'âge d'or de la peinture; Jules, c'est l'âge d'airain. » Ajoutons, pour ne rien cacher au lecteur, que l'exécution de Jules Romain est extrêmement rude; qu'il a abusé des tons de brique, que ses ciels sont d'un bleu noir, et que son coloris a quelque chose de brutal. Dans ses tableaux, Jules Romain est d'un abord moins farouche, et sa *Nativité,* du musée du Louvre, est à tous égards une très-belle peinture. Ce maître

robuste mourut à Mantoue en 1546. Il ne laissa point d'héritier, car le Primatice, qu'il avait appelé auprès de lui, se rattache, par sa grâce maniérée et charmante, à une autre génération d'artistes, à un autre idéal.

Ainsi finit l'école romaine que Raphaël avait créée par l'autorité de son génie et qui ne lui survécut guère plus de vingt ans. Inaugurée en 1508 par la *Dispute du Saint Sacrement*, elle s'éteint dans les violences de Jules Romain au palais de Mantoue. Pendant cette courte période, elle fit une prodigieuse consommation, non d'idées morales, mais d'idées pittoresques. Élégante et forte, elle eut, avec la notion des attitudes rhythmées, le génie des courbes savantes et des enroulements harmonieux; elle fut admirablement habile à disposer les groupes, elle excella dans la mise en scène. Et quelle noble recherche cette école romaine a constamment poursuivie! Toujours éprise du côté héroïque des choses, elle épure et elle agrandit tout. Elle a transfiguré la nature humaine, elle l'a fait resplendir dans un rayonnement de beauté, elle a créé des dieux.



La Jurisprudence, fresque de Raphaël, au Vatican.

XII.

GIORGIONE ET TITIEN.



NE grande école s'était formée à Venise à la fin du quinzième siècle. Les deux Bellini avaient réuni autour d'eux un groupe d'artistes qui, savants dans la couleur, dans le clair-obscur, dans le modelé, devaient bientôt illustrer l'Italie. L'heure était venue des glorieuses entreprises. Gentile et Giovanni Bellini, Carpaccio, Cima da Conegliano, avaient préparé la palette vénitienne. Que restait-il à faire ? Il fallait éliminer par un coup hardi les dernières traces de gothicité qui subsistaient encore dans l'école, oublier la manière un peu tudesque qu'Antonello de Messine et Marco Basaïti avaient fait prévaloir dans leurs fins paysages; il fallait donner au pinceau de plus libres allures, et, au risque de restreindre la part de l'émotion intérieure, se hâter vers ces merveilles de couleur et d'exécution qui devaient être et qui sont encore la fête du regard charmé.

Deux noms, ceux de Giorgione et de Titien, résument cette évolution magnifique, qui ouvre si brillamment le siècle d'or de la peinture vénitienne. Ils étaient tous deux du même âge, ils sortaient de la même école, ils vivaient dans le même rêve. Mais combien leur destinée fut différente ! L'un mourut dans sa fleur au moment où il allait atteindre à son idéal; l'autre, épuisant la vie jusqu'à sa limite extrême, mourut presque centenaire, chargé de toutes les couronnes, illustré par toutes les victoires.

Giorgio Barbarelli, que ses camarades appelaient Giorgione, en raison de sa haute stature et de sa prestance cavalière, est né en 1477, à Castelfranco, ou, pour

être plus précis, à Vedelago, près de Trévise. Sa carrière fut trop brève pour pouvoir contenir beaucoup d'événements; elle est d'ailleurs assez mal connue et mêlée de légendes romanesques dont l'histoire n'a pas à prendre souci. Entré fort jeune dans l'atelier de Giovanni Bellini, il y rencontra Titien avec lequel il devait bientôt se trouver en concurrence. Fut-il, comme on l'a dit, homme de plaisir et d'aventures? nous n'en savons rien. Il voyagea peu. Il partagea son temps entre Castelfranco, où il peignit pour l'église paroissiale la *Vierge accompagnée de saint Georges et de saint François*, et Venise, où il exécuta des travaux considérables, car cet amoureux musicien, ce donneur de sérénades sous les balcons, était un maître laborieux et passionné pour son art. Il mourut en 1511, ayant à peine trente-quatre ans. Ses œuvres sont rares, et peut-être sont-elles encore confondues sous d'autres noms que le sien dans les galeries et dans les musées. Par une sorte de séduction pittoresque et fantasque, par la beauté des colorations, du clair-obscur et du modelé, ce sont des merveilles.

Giorgione, qui savait tous les procédés de la peinture, fut l'un des premiers à décorer de fresques allégoriques les façades des maisons de Venise. Ridolfi, dans les *Maraviglie dell'arte*, Boschini, dans les *Minere della pittura*, nous parlent avec admiration de ses travaux à la Casa Grimani et à la Casa Soranza : mais, à leurs éloges, ils mêlent un regret, car dès le dix-septième siècle, au moment où ils écrivaient, ces ingénieuses décorations étaient déjà presque effacées par l'âpre caresse de la brise marine. Une œuvre, dont la perte est plus fâcheuse encore, c'est la peinture exécutée par Barbarelli à la façade du Fondaco de' Tedeschi. Ce grand travail était terminé en 1508, et c'est à ce propos que Giorgione eut à lutter avec son camarade Titien, qui, à la même époque, décorait une autre façade de l'entrepôt des Allemands. Une rivalité d'amour-propre s'engagea entre les deux artistes, et les peintures de Titien ayant été, dit-on, préférées, Giorgione en aurait conçu quelque dépit; mais la défaite fut honorable à coup sûr. Se mesurer avec Titien et faire hésiter les bons juges, ce n'était pas une médiocre gloire.

Vasari, qui a pu voir dans tout leur éclat les peintures de Giorgione au Fondaco de'Tedeschi, déclare avec franchise qu'il n'en a point compris le sujet. Sous la plume d'un Toscan, l'aveu est significatif et ressemble singulièrement à une critique. Il doit être entendu en ce sens que Giorgione avait tous les mérites du monde, excepté celui de savoir exprimer un sentiment humain : à ces brillantes fêtes de la couleur qu'il se donnait à lui-même, il oubliait d'inviter l'âme. Il est certain

qu'aux premières années du seizième siècle, Venise commençait à s'enivrer de lumière, de luxe et d'harmonie, et que, charmée des savants caprices de la palette, elle a fait quelquefois assez bon marché de l'émotion intérieure. Antonello de Messine, Carpaccio, les Bellini, avaient cherché autre chose; mais déjà leurs successeurs poursuivaient un but moins austère. L'accord d'un ton rouge avec un ton vert; l'art délicat et fort, dont a parlé le poëte, et qui consiste à faire jouer « la fierté de l'obscur sur la douceur du clair », tous ces manéges, d'ailleurs légitimes, qui sont la joie du regard, suffirent souvent aux peintres de Venise. L'amoureux Giorgione était un peu de cette religion-là. Il est inexpressif et ravissant.

Le *Concert champêtre*, du musée du Louvre, caractérise admirablement cette nouvelle tendance de l'école vénitienne. Le sujet n'est rien, le sentiment est nul, mais cette peinture est un bouquet. Nous l'avons décrite jadis dans l'*Histoire des Peintres :* comme il convient peu de se réimprimer, nous emprunterons à M. Théophile Gautier quelques lignes excellentes : « Le *Concert champêtre,* écrit-il, est d'une composition bizarre et d'une étonnante intensité de couleur. Au milieu d'un de ces paysages d'une richesse de ton étouffée et chaude dont Titien s'est souvenu plus d'une fois, de jeunes seigneurs font de la musique : l'un joue du luth et l'autre semble l'écouter. Au premier plan, une jeune femme nue, vue de dos, et assise sur un épais gazon d'un vert doré, approche de ses lèvres une flûte. A gauche, une autre jeune femme, qui n'a d'autre vêtement qu'un bout de draperie blanche glissant de la hanche sur la cuisse, s'appuie au bord d'une espèce de cippe ou d'auge en marbre pleine d'eau et y plonge, pour l'emplir, une bouteille de verre. Les deux jeunes seigneurs ont d'élégants costumes vénitiens dans le goût de ceux de Vittore Carpaccio; ils ne semblent nullement se préoccuper du contraste que présentent leurs riches habits avec la nudité de leurs compagnes. Le peintre, dans cette suprême indifférence artistique qui ne songe qu'à la beauté, n'a vu là qu'une heureuse opposition de belles étoffes et de belles chairs, et en effet il n'y a que cela. Le torse de la femme penchée vers la vasque, le dos de celle qui joue de la flûte, sont deux morceaux de peinture magnifiques. Jamais coloris plus blond, plus chaud, plus moelleux et d'une consistance plus riche, ne revêtit d'opulentes et robustes formes féminines. »

La description est parfaite, elle fait revivre le tableau de Giorgione. Nous voudrions cependant y corriger un mot, ou du moins l'atténuer par une restriction que réclame la justice. Il s'agit de la « beauté » à laquelle le peintre aurait songé.

Oui, Giorgione a cherché et trouvé la beauté du ton, la morbidesse des chairs ambrées, la chaude splendeur du paysage, la vaillante opposition des verdures avec les rouges rompus des costumes : il a peu songé à la pure beauté des formes, ou plutôt, il ne l'a point soupçonnée. Voilà trente ans que nous regardons le *Concert champêtre,* et nous commençons à le connaître un peu. C'est véritablement une admirable peinture, et nous n'en savons guère qui apporte au regard plus de joie. Mais redevenons Toscan pour un quart d'heure, rappelons-nous que l'heure où Giorgione peint le *Concert* correspond à l'heure glorieuse où brillent Léonard, Michel-Ange, Raphaël, et reconnaissons que, dans les deux femmes qui tiennent compagnie aux musiciens, les formes sont un peu lourdes, épaisses, gonflées. L'épiderme est savoureux, il appelle la caresse; mais le dessin intérieur est lâche et flottant; le charme superficiel est là, dans le rayonnement doré de la couleur, dans la suavité délicieuse du pinceau; mais non la beauté. Giorgione a donné aux coloristes une fête splendide : il n'a point songé aux dessinateurs.

Les écrivains ont discuté la question de savoir si Giorgione n'avait pas emprunté à Léonard de Vinci la délicatesse de son modelé. Vasari ayant opiné pour l'affirmative, le Vénitien Boschini a réfuté cette manière de voir et a prétendu que le peintre de Castelfranco n'avait eu besoin d'aucun secours pour trouver cette largeur de pinceau, cette manière fondue et grasse qu'on admire dans ses carnations. Nous croyons sincèrement que Boschini s'est trompé. Venise nous est chère, mais la vérité plus encore, et nous avons cette conviction que Giorgione a profité, comme tous les Italiens, des exemples de Léonard. De 1490 à 1500, il s'est accompli dans la peinture une révolution importante : elle a passé de la sécheresse du quinzième siècle à la manière onctueuse, attendrie, *pastosa*, dont Léonard, s'instruisant lui-même en instruisant les autres, a le premier donné d'admirables modèles. Les nouvelles méthodes arrivèrent à Venise; Giovanni Bellini, en ses dernières années, les a connues, il a adouci son pinceau. Giorgione a fait comme lui et mieux que lui. Nous ne doutons pas qu'il n'ait, à son insu peut-être, cédé aux influences ambiantes, et profité des conquêtes de Léonard. Superbe histoire vraiment que celle de l'école italienne! C'est comme dans la ruche féconde et fraternelle : chacun travaille pour tous, et tous travaillent pour chacun!

Il faudrait ici parler des portraits de Giorgione. En digne élève de Bellini, il était particulièrement habile à donner à la représentation de la figure humaine un caractère admirable, une allure magistrale. Malheureusement les portraits de Gior-

gione sont rares, et il serait imprudent de prendre pour des morceaux authentiques tous ceux qu'on lui attribue aux Offices, au palais Pitti, à Munich, à Berlin. Comme portraitiste, Giorgione est essentiellement Vénitien; mais il a rompu avec les traditions minutieuses d'Antonello de Messine, il a fort élargi la manière de son maître, il supprime le menu détail, et il peint avec une largeur et un éclat incomparables. S'il n'a pas toujours eu le sentiment de la beauté, il a toujours eu le sentiment des réalités vivantes. C'est un des plus beaux peintres, un des plus puissants coloristes de l'école italienne et de toutes les écoles. Pour exprimer la chaleur, « le feu » de ses carnations, ses compatriotes ont inventé une expression nouvelle, *il fuoco Giorgionesco.* On se demande ce que serait devenu cet admirable ouvrier s'il n'était pas mort prématurément, et si, sachant la vie, il avait pu en exprimer les douleurs et les joies.

Titien fut un maître aussi puissant que Giorgione, mais combien il fut plus grave!

Tiziano Vecelli est né en 1477, à Cadore, sur la frontière du Tyrol. Chose étrange! Le quinzième siècle avait été d'une si prodigieuse fécondité qu'il y avait des peintres même au pied de ces montagnes qui ne sont presque plus italiennes et qui ne sont pas encore allemandes. Lanzi a gardé mémoire d'un artiste qui travaillait alors dans ces régions lointaines et qui a signé l'un de ses tableaux *Antonius Rubeus de Cadubrio,* ce qui peut se traduire par le nom d'Antonio Rossi de Cadore. Il ajoute que ses œuvres sont faibles, mais d'un style qui les rapproche de la manière des Bellini. Ce maître, dont les travaux sont d'ailleurs sans date, fut peut-être jugé insuffisant par les parents de Titien, car ils l'envoyèrent à Venise où il travailla d'abord chez le mosaïste Sebastiano Zuccati. Il traversa ensuite, mais sans y faire un long séjour, l'atelier de Gentile Bellini, et il entra enfin chez Giovanni, qui fut son vrai maître. C'est là qu'il rencontra Giorgione, et que les deux amis, plus tard rivaux, inaugurèrent les nouvelles méthodes vénitiennes.

Toutefois, Titien eut à ses débuts une manière timide et patiente; il suivait de près le modèle, et son coloris n'avait encore qu'une chaleur très-modérée; il ne s'enflamma que lorsqu'il connut *il fuoco Giorgionesco.* Ce Giorgione était une nature très-séduisante, il traitait l'art haut la main, et, bien que les deux jeunes gens fussent absolument du même âge, il paraît que, dans leurs fraternels échanges, c'est Giorgione qui influençait Titien. Mais cette période un peu hésitante ne se prolongea pas. Titien était, lui aussi, un génie viril, et les choses marchèrent d'un tel

pas que, lorsque, en 1508, les deux amis furent appelés à peindre chacun l'une des façades du Fondaco de' Tedeschi, tous les honneurs de la lutte furent pour Titien.

Sa vie fut d'ailleurs glorieuse, et il n'est peut-être pas d'artiste qui ait connu à ce point les faveurs des princes et les complaisances de la renommée. Jeune, il est employé par Alphonse Ier, duc de Ferrare; le sénat de Venise lui concède les bénéfices d'une sinécure productive; en 1530, il est appelé à Bologne par Charles-Quint, dont il fait le portrait : deux ans après, il peint de nouveau l'empereur, et bientôt il est nommé comte palatin de l'empire et chevalier de Saint-Jacques.

Sous le pontificat de Paul III, Titien fit un voyage à Rome (1545). Il y reçut le plus magnifique accueil, et Michel-Ange lui-même ne dédaigna pas de le venir voir, en compagnie de Vasari, qui eut l'insigne bonheur d'assister à la conversation de ces deux grands hommes. Revenu ensuite à Venise, Titien dut aller rejoindre Charles-Quint en Allemagne, et il l'accompagna à Inspruck, en 1555, pendant l'une des sessions du concile de Trente. Philippe II ne le traita pas avec moins de faveur. La reine d'Angleterre, les plus grands seigneurs, l'accablaient de demandes et de travaux. Il était infatigable et les années glissaient sans l'atteindre sur sa robuste vieillesse. Titien avait quatre-vingt-dix-sept ans lorsqu'il reçut la visite de Henri III, qui venait de quitter la Pologne pour monter sur le trône de France. Le roi trouva le vieillard le pinceau à la main. Une épidémie ayant régné à Venise, en 1576, Titien mourut le 27 août : il avait vécu près d'un siècle.

Comment parler de son œuvre immense? Nul peintre ne fut plus fécond que Titien. Le voyageur s'arrête, étonné et ravi, lorsqu'en entrant au musée de Madrid, il se trouve en présence de quarante tableaux du maître; il éprouve la même impression en visitant les églises, l'Académie, les palais de Venise. Titien est à Rome, à Florence, à Paris, en Allemagne, en Angleterre, partout. Et dans cette foule de tableaux, de portraits, de paysages, — car Titien a touché d'une main souveraine à tous les genres, — combien de chefs-d'œuvre! Nul n'en a fait le compte, mais ils sont assez nombreux pour illustrer vingt peintres.

On peut, même au Louvre, se faire une grande idée de Titien. Le maître est là sous toutes les formes de son génie. L'*Homme au gant,* le portrait d'Alphonse d'Avalos, la *Jeune Femme à sa toilette,* qu'on désigne un peu arbitrairement sous le nom de la *Maîtresse de Titien,* disent assez qu'il fut un portraitiste admirable, et que, profondément touché du caractère, il sut atteindre au type tout en conservant à ses modèles une puissante individualité. Bien qu'en assez mauvais état,

le grand tableau, *Jupiter et Antiope,* nous montre un magnifique paysage, et en même temps cet art merveilleux de placer des figures en plein air, en se servant de leurs colorations éclatantes pour aviver les sombres verdures et les gazons dorés par le rayon de Venise. Nous n'avons point au Louvre d'autres mythologies de Titien; mais nous possédons de superbes peintures religieuses, notamment le *Christ porté au tombeau,* un des tableaux où, même pour ceux qui ont vu l'Italie et l'Espagne, Titien a fait paraître le plus de sentiment dramatique. Nous avons aussi la *Vierge au lapin,* une merveille, et le *Christ au roseau,* et les *Pèlerins d'Emmaüs.* Nous reproduisons cette dernière composition, dont la coloration est à la fois si éclatante et si savamment harmonieuse.

Assis à table entre ses deux disciples, le Christ bénit le pain; auprès de lui est un serviteur debout; à gauche, un jeune page apporte un plat. Il est vêtu à la mode du seizième siècle, — car la scène se passe bien moins à Emmaüs qu'à Venise. — Si l'on en voulait croire une tradition sans valeur, le pèlerin, placé à la droite du Christ, serait Charles-Quint, le disciple assis à sa gauche le cardinal Ximenès, et le page serait le futur Philippe II. Rien n'est moins exact. Cette tradition, qui s'est trop longtemps perpétuée, n'a pu être inventée que par le caprice d'un ignorant fort peu informé de l'iconographie espagnole, car aucune des figures groupées dans le tableau ne ressemble aux personnages historiques qu'on a voulu y reconnaître. Ce qu'il faut noter ici, c'est la familiarité, peut-être excessive, avec laquelle Titien a traité un sujet aussi solennel; le sentiment religieux y manque à ce point que l'artiste ne semble avoir eu d'autre visée que de faire asseoir à sa table d'honnêtes voyageurs qui s'entretiennent tranquillement de leurs affaires; mais il faut admirer l'intensité de la coloration, la chaleur, toute vénitienne, des chairs, la liberté virile du pinceau. Ah! que ce Titien est habile au maniement de l'outil! Personne, — même Giorgione, — n'a peint mieux que lui.

En arrivant à Venise, nous y chercherons d'abord à l'église San-Zanipolo le tableau qui passait pour le chef-d'œuvre du maître, le *Martyre de Saint-Pierre de Vérone.* Hélas! nous ne l'y retrouverons plus. En 1867, un incendie, rapide et lamentable, a dévoré cette noble toile, où Titien avait montré une si grande entente du mouvement, une recherche si sincère de l'effet dramatique, et surtout un si merveilleux talent de paysagiste. La perte est irréparable. Mais il reste à l'Académie d'autres chefs-d'œuvre, et le plus fameux de tous, l'*Assomption de la Vierge*, ou l'*Assunta.*

L'*Assomption,* que Titien peignit pour l'église de' Frari, est pour ainsi dire divisée en trois étages. Dans la partie supérieure, le Père éternel, entouré d'une gloire d'anges, ouvre les bras comme pour recevoir la Vierge; au centre est Marie qui monte dans le ciel; au-dessous sont les apôtres, figures de dimensions colossales, qui se groupent, surpris et ravis du spectacle auxquels ils assistent, et dont les attitudes sont variées et remuantes. Mais on ne décrit pas un pareil tableau; il faut le voir pour en apprécier le caractère, qui résulte bien plus de la hardiesse de l'exécution, de la vérité des physionomies et des gestes, que de la beauté des types. Titien n'a pas su ou n'a pas voulu transfigurer complétement la Vierge : « Sa taille courte, dit M. Charles Blanc, ses draperies épaisses, la font apparaître au sein des nues comme une servante radieuse. » L'*Assunta* est, en effet, une femme très-vivante et très-réelle, assez semblable aux robustes divinités que l'artiste introduit dans ses tableaux de fantaisie. Mais l'ensemble est incomparable de luxe, de vitalité, de richesse; tout s'agite et s'enflamme dans ce chef-d'œuvre de lumière et de couleur.

Titien avait été extrêmement ému des spectacles de la réalité. Lorsqu'il peint des enfants, comme dans le tableau de Madrid qu'on appelle le *Triomphe de la fécondité,* ou des femmes, comme dans les deux admirables *Vénus* du musée des Offices; lorsqu'il traduit la mythologie en prose, comme dans l'*Enlèvement d'Europe,* de la collection du comte de Darnley, il cherche moins la beauté que la vie intense, robuste, éclatante en sa fleur de santé et de jeunesse. La pensée que la forme peut être épurée dans le sens de la grâce idéale ne se présente pas à son esprit. Cette indifférence lui a été reprochée par un connaisseur de premier ordre, Michel-Ange lui-même. Quand on lui montra, à Rome, la *Danaë,* que Titien venait d'achever, il prononça quelques paroles dont le souvenir nous a été conservé. « Quel dommage, s'écria-t-il, qu'on n'apprenne pas à bien dessiner à Venise ! » Et il ajoutait : « Cet homme, qui a un beau génie et un style enchanteur, n'aurait point d'égal particulièrement pour l'imitation de la vie, si l'art avait fait pour lui autant que la nature. » En rappelant les paroles d'un juge qui avait le droit de se montrer sévère, notre pensée n'est point de diminuer Titien, mais de caractériser son génie et celui des peintres de son école. Il s'agit d'ailleurs d'une nuance difficile à marquer, d'une question de plus ou de moins; car Titien n'a jamais été vulgaire, jamais il n'a exprimé des formes lourdes ou communes. Les *Vénus* de Florence, si plantureuses et si vivantes, ont même une sorte de beauté qui, pour n'être point celle des Toscans, garde cependant une robuste et saine élégance. Titien a de plus une





TITIEN

LES PÈLERINS D'EMMAUS

magie qui désarme le critique charmé. Il noie ses contours, ses formes, son dessin, dans un rayonnement de lumière et de couleur. Il faudrait aimer bien peu la peinture pour n'être pas ébloui.

Si l'on voulait compléter ce chapitre, en groupant autour de Titien les artistes qui, en même temps que lui, mais à un rang inférieur, ont été l'honneur de Venise, il conviendrait de s'arrêter d'abord devant les œuvres de Jacopo Palma, celui qu'on a surnommé *il Vecchio,* ou le Vieux. Né vers 1480, dans un village du Bergamasque, mort vers 1548, Palma est considéré par Zanetti comme un imitateur de Giorgione. Son dessin est parfois un peu lourd; mais il suffit d'avoir vu au Louvre l'*Adoration des bergers* pour savoir combien son pinceau est souple et aguerri, combien ses colorations sont éclatantes et riches.

Lorenzo Loto (1480?-1555?), l'ami et le contemporain de Palma, est aussi un maître intéressant. Né à Trévise, il fut sans doute élève de Giovanni Bellini; à ses débuts, son talent paraît timide et empêché. Le *Saint Jérôme,* qu'on voit au Louvre et qui porte la signature LOTVS . 1500, est une petite peinture maigre, détaillée et froide. Mais Lorenzo connut Giorgione, et, comme beaucoup d'autres, il déroba un rayon à cet ardent foyer. Il a traité tous les genres; à notre sentiment, il a surtout excellé dans le portrait. Deux bustes d'homme, un buste de femme, conservés au musée Bréra, sont pleins de chaleur et de caractère. Son faire est ample et généreux. Ce peintre excellent mériterait une gloire meilleure. — On serait presque tenté d'en dire autant de Domenico Campagnola (1490?-1550?), qui travailla à Padoue avec Titien, et dont les paysages, surtout ceux qu'il a dessinés à la plume, sont quelquefois confondus avec ceux du glorieux maître. Campagnola a laissé aussi des estampes sur bois et sur cuivre. M. Émile Galichon, qui l'a finement jugé, voit en lui « un romantique du seizième siècle ».

On range ordinairement parmi les élèves de Titien Alessandro Bonvicino, surnommé *il Moretto.* Nous croyons l'assimilation un peu forcée, et il nous semble que Bonvicino conserve, surtout pour le coloris, une personnalité très-distincte. Né à Brescia vers 1490, il vivait encore en 1556. Son premier maître fut son compatriote Fioravante Ferramola : peut-être a-t-il connu aussi Pier Francesco Sacchi, de Pavie, dont nous avons au Louvre un si beau tableau, les *Docteurs de l'Église.* Ridolfi, dont l'opinion a quelque poids, prétend que Bonvicino vint fort jeune à Venise et qu'il entra à l'école de Titien. C'est chez lui, sans doute, qu'il prit, avec le goût du portrait, cette méthode libre et fière de manier le pinceau, et son

habileté, — qui a frappé Vasari, — à reproduire les étoffes de velours et de soie, les draps d'or et d'argent. Cette adresse de la main ne nuisait pas d'ailleurs à l'expression du caractère, et, dans les admirables portraits qu'il nous a laissés, Bonvicino s'est toujours attaché à mettre en saillie la physionomie morale de ses personnages.

Mais si, par ces diverses qualités, le Moretto se rapproche de Titien, il s'en sépare ordinairement au point de vue du coloris. Bien que les deux tableaux du Louvre, — *Saint Bernardin de Sienne et saint Louis, évêque de Toulouse, saint Bonaventure et saint Antoine de Padoue,* — ne suffisent pas à faire juger ce maître excellent, ils permettent néanmoins de reconnaître qu'il eut le goût des colorations claires, et qu'il aimait à prendre pour dominante un bleu gris d'une distinction exquise. Ici la différence saute aux yeux. Lorsque Titien peint avec de l'or, Bonvicino peint avec de l'argent.

C'est à Brescia qu'il faut étudier Alessandro Bonvicino. Les églises possèdent de sa main des œuvres nombreuses, car il était laborieux autant qu'habile, et c'est un devoir pour la critique nouvelle d'appeler l'attention des connaisseurs sur un peintre dont on a jusqu'à présent si peu parlé. Un juge bien informé, M. Otto Mundler, a, l'un des premiers parmi nous, signalé la haute valeur des peintures de Moretto. L'attention des hommes compétents une fois éveillée, la renommée de Bonvicino a commencé à grandir, et elle devra grandir encore lorsqu'on saura que le fameux tableau du musée de Vienne, la *Sainte Justine à la licorne,* est de lui, et non de Pordenone, à qui il a été si longtemps attribué.

Arrêtons-nous un instant devant le maître que nous venons de nommer. Il a tenu et tiendra toujours un rang notable dans l'histoire de l'école vénitienne.

En effet le véritable rival de Titien, ou du moins celui qui n'a rien épargné pour être mis en parallèle avec lui, c'est Pordenone, ou, pour le désigner plus exactement, Giovanni Antonio Licinio, ou Regillo, car les anciens textes lui donnent l'un ou l'autre de ces noms. Né en 1483, dans le Frioul, à Pordenone, il fut, dit-on, l'élève d'un maître assez habile, Pellegrino da San-Daniele, qui lui-même avait travaillé avec Giovanni Bellini. Pordenone, savant dans la fresque comme dans le tableau, courait de ville en ville, peignant des compositions religieuses pour les églises et les couvents. Il a travaillé dans son pays natal, à Mantoue, à Crémone, à Plaisance, à Udine. Il vint mourir en 1540, à Ferrare, où il avait été appelé par le duc Hercule II pour donner des modèles de tapisserie.

A diverses périodes de sa vie agitée et militante, Pordenone séjourna à Venise.



1477 **TITIEN** 1576

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE

(Académie des Beaux-Arts de Venise.)

Il admirait beaucoup Titien, et c'est lui qui a dit que le grand maître broyait, non des couleurs, mais de la chair. Mais Pordenone n'en resta pas là : de l'admiration, ce noble sentiment qui élargit l'âme, il descendit à la jalousie qui la dégrade. Affolé d'amour-propre, il ne négligea aucune occasion de se mesurer avec Titien, et s'imagina que ce dernier en voulait à sa vie. Lorsqu'il exécutait les peintures du cloître de San-Stefano, il travaillait l'épée au côté, prêt à se défendre contre les émissaires de Titien. Les assassins attendus ne vinrent pas.

Au point de vue du caractère, Pordenone est un personnage chimérique et presque ridicule. Mais c'était un excellent peintre, et il est extrêmement regrettable que le Louvre ne possède aucune œuvre de sa main. Nous l'étudierons donc à Venise, particulièrement à l'Académie, où l'on peut voir l'un de ses tableaux les plus fameux, le *Saint Laurent Giustiniani*. — Debout au second plan, le saint évêque lève le bras pour donner la bénédiction. La tête est extrêmement austère et caractérisée : on doit croire que Pordenone l'a peinte d'après un portrait du quinzième siècle, et l'on sait, en effet, que Lorenzo Giustiniani fut nommé patriarche de Venise en 1451. L'artiste a groupé autour de lui saint Jean-Baptiste, présentant l'agneau symbolique, saint François agenouillé au premier plan, et saint Augustin tenant en main la crosse épiscopale. Dans ce tableau, Pordenone s'est souvenu de Giorgione pour la chaleur du ton et la douceur fondue du modelé. La figure de saint Jean-Baptiste est admirable de relief et de vie; et, ainsi qu'on l'a remarqué avant nous, le bras étendu de saint Augustin semble sortir de la toile; toutes les physionomies ont d'ailleurs de la ferveur et du sentiment. Marco Boschini a trouvé un moyen ingénieux de louer cette œuvre : « Il suffit de dire, écrit-il, qu'elle a été faite par le *Vice-Titien,* Antonio Regillo da Pordenone. »

Le mot est presque spirituel, il dépasse toutefois la mesure. Il n'y a pas eu de *Vice-Titien*. Il est des souverains qu'on supplée; mais l'auteur de l'*Assomption*, du *Christ porté au tombeau,* des *Vénus* de Florence, est un de ces rois que nul ne remplace. Pendant plus de trois quarts de siècle, Titien régna sur l'école vénitienne. Il eut, dans son œuvre constamment superbe, la sérénité confiante d'un triomphateur qui ne craint point de rival. Une certaine beauté florentine ou raphaëlesque manque à ses types, ses compositions sont parfois désordonnées, mais ses formes ont la grandeur, le mouvement juste et fort, la vitalité exubérante. Titien n'a jamais été banal, il a toujours eu le caractère. Ses portraits de patriciens, de savants, de femmes de cour, ont la prestance aristocratique, la gravité recueillie,

l'élégance amoureuse et mondaine. La magnificence des colorations, les séductions de la lumière, les prestiges d'un pinceau qui a tour à tour l'énergie et la délicatesse, ajoutent leur magie à ses moindres créations, et viennent, comme une splendide étoffe sur un corps robuste, mettre le charme sur la force. Dans ses plus grandes vaillances, c'est un maître serein, pacifique, invincible. On fit à Titien de splendides funérailles, et, prise d'une légitime tristesse, Venise crut l'art perdu. Elle ne songeait pas à l'inépuisable fécondité du génie italien : au moment où elle se voyait menacée d'un deuil éternel, Paul Véronèse la consola.



Titien et Giorgione.
(Musée des Offices, à Florence.)



1483 PORDENONE 1540

SAINT LAURENT GIUSTINIANI

Académie de Venise

XIII.

L'ÉCOLE DE MICHEL-ANGE.



ICHEL-ANGE avait parlé de façon à être écouté. A Rome comme à Florence, il s'était acquis une autorité sans égale, et, même au moment où les mélancolies de la vieillesse paraissaient devoir le condamner au repos, il restait un juge, un conseil, un exemple. Beaucoup le connurent directement et eurent l'honneur de travailler sur ses dessins; d'autres n'entrevirent que de très-loin le maître sublime, mais ils ne furent pas moins éblouis et charmés. Le prestige de Michel-Ange dura plus d'un siècle : il s'étendit bien au-delà des limites de l'Italie, et il est remarquable que, même en France, les peintres et les sculpteurs dégénérés qui travaillèrent pour Henri IV et pour Louis XIII enfant, avaient presque tous demandé le mot d'ordre, sinon à Michel-Ange, du moins à son œuvre.

Sebastiano Luciani, qu'on appelle Sebastiano del Piombo, figure le premier sur la liste des adhérents du glorieux maître (1485-1547). C'était un Vénitien, et vraiment rien n'est mieux fait pour dérouter les faiseurs de classifications étroites que l'apparition de cet excellent peintre qui mêle Florence à Venise, et qui, en mettant en couleurs des crayons de Michel-Ange, persiste à se souvenir de Giorgione. Il appartient ainsi à deux écoles. Médiocrement inventeur, mais prompt à tout comprendre, il avait fait ce rêve, parfaitement légitime, d'ajouter au splendide dessin des Toscans la richesse étoffée et chaude des colorations vénitiennes.

Giovanni Bellini fut le premier maître de Sebastiano : c'est dans son atelier qu'il connut Giorgione, et ils avaient toutes sortes de raisons pour se lier ensemble,

car ils étaient l'un et l'autre très-habiles musiciens. Devenu peintre, Sebastiano garda longtemps, sur sa palette, les tons que son maître lui avait appris à aimer : à l'origine, ses tableaux sont absolument giorgionesques.

Vers 1512, Sebastiano fut appelé à Rome par Agostino Chigi, le riche banquier siennois, qui venait de faire construire la Farnésine. Là, l'artiste vénitien connut Raphaël, et là aussi il se lia avec Michel-Ange. Les amateurs romains voyaient alors leurs préférences hésiter entre les deux maîtres; des camps opposés s'étaient formés, et il semblait de bon goût de prendre parti pour l'une ou pour l'autre cause. Appelé à choisir, nous serions peut-être entré dans les deux ateliers à la fois : Sebastiano ne resta pas longtemps indécis : il opta fièrement pour Michel-Ange, qui fut enchanté de voir venir à lui un artiste de ce pays où l'on savait peindre, mais où l'on ne savait pas dessiner. Sebastiano fut d'ailleurs très-bien accueilli par la cour romaine : comme il était un peu paresseux, on s'arrangea pour lui faire une vie douce : à la mort de Fra Mariano Fetti (1531), on lui donna l'office *del piombo,* ou du plomb, c'est-à-dire qu'il eut mission de sceller du sceau pontifical les pièces émanées de la chancellerie. « Je suis *frère du plomb,* écrivait-il le 4 décembre à son ami l'Arétin. Vive le pape Clément ! »

Sebastiano del Piombo ne quitta plus Rome. Il y peignit, dans une manière sévère pour le dessin, chaude et dorée pour la couleur, d'admirables portraits qui ont quelquefois été attribués à Giorgione : il travailla à la Farnésine, à San-Pietro in Montorio, à Santa-Maria del Popolo; enfin il fut à diverses reprises le collaborateur, on dirait volontiers le traducteur de Michel-Ange.

Le vieux Buonarotti, si grand dans la fresque, faisait profession de dédaigner la peinture à l'huile; le cadre borné du tableau convenait peu à l'infini de sa pensée; mais, en ses heures de rêverie, après avoir tout le jour fouillé le marbre d'une main fiévreuse, après avoir ciselé les rimes d'un sonnet à Vittoria Colonna, il aimait à prendre un crayon et à chercher, en linéaments confus et sublimes, une attitude inédite, un geste héroïque ou douloureux. Il aimait aussi qu'un pinceau savant s'emparât de ce dessin, et, le transportant sur la toile ou sur le panneau, le revêtît des séductions de la couleur. Parmi les jeunes gens qui l'entouraient, plusieurs s'essayèrent sous ses yeux à ces traductions, à ces achèvements de son rêve. Sebastiano del Piombo y réussit mieux que pas un.

La *Résurrection de Lazare,* de la galerie nationale de Londres, est le plus célèbre de tous les tableaux dus à cette collaboration glorieuse. Jules de Médicis



SEBASTIANO DEL PIOMBO

LA VISITATION

demanda cette peinture à Sebastiano, en même temps qu'il demandait la *Transfiguration* à Raphaël : les deux chefs-d'œuvre devaient décorer la cathédrale de Narbonne. Achevés en 1519, ils furent exposés ensemble à la curiosité publique. Les sympathies se partagèrent, ce qui prouve que les contemporains ne jugent pas toujours sûrement. A aucun point de vue, la *Résurrection de Lazare* ne peut être mise en parallèle avec la *Transfiguration*. L'œuvre de Sebastiano, si vantée jadis et à tant d'égards si remarquable, est solennelle, grande, mais froide. La faute n'en est point à Michel-Ange qui paraît s'être borné à donner le dessin d'une figure, celle de Lazare. Thomas Lawrence possédait le croquis de Michel-Ange, et M. Charles Blanc l'a fait graver dans l'*Histoire des peintres*. Ce dessin est superbe et terrible. Sebastiano l'a singulièrement refroidi, et il l'a entouré de figures de son invention auxquelles il a prêté des gestes forcés et presque académiques. L'œuvre est d'ailleurs intéressante au point de vue du coloris; on y retrouve un élève de Giorgione, mais exagéré. Le ton qui, chez Barbarelli, fusionne en un si doux mélange les bruns et les roux, l'or et la pourpre, s'exalte chez Sebastiano et fait prédominer les rouges-brique. L'artiste, ici, a vraiment depassé la mesure. Cette coloration arbitraire enlève beaucoup de son effet à ce précieux tableau.

L'intervention de Michel-Ange se lit aussi dans la *Visitation de la Vierge,* qui est au Louvre, et que Sebastiano peignit à Rome en 1521. La Vierge, accompagnée de deux femmes, est reçue par sainte Élisabeth; au fond on aperçoit Zacharie qui, entouré de ses serviteurs, descend les degrés d'un péristyle. Le P. Dan croit savoir que « le visage de Nostre-Dame a esté fait par Michel-Ange ». S'il entend parler de la peinture, il se méprend; et s'il veut parler du dessin, l'auteur des *Merveilles de Fontainebleau* ne dit pas tout ce qu'il faudrait dire. A notre sens, Michel-Ange a dû donner le croquis du groupe entier, y compris les deux femmes qui suivent la Vierge. De là, une beauté suprême, une grandeur d'attitudes, une force d'expression que Sebastiano, réduit à ses propres forces, eût été impuissant à trouver. Ce tableau, dont la coloration est d'ailleurs robuste et nourrie, est une des richesses du Louvre. Les draperies sont du plus noble style, les têtes ont un caractère sévère et grandiose; les deux mains de la Vierge, celle surtout qu'elle avance vers sainte Élisabeth, sont dignes de la statuaire antique.

Ce sont là, certes, de hautes qualités; on les retrouve, à des degrés différents, dans le *Martyre de sainte Agathe,* du palais Pitti, et dans quelques autres tableaux. Sebastiano a fait aussi d'admirables portraits. Et cependant ce n'est pas un artiste

de grand vol; il eut d'insurmontables paresses, il inventait peu. Combien on doit lui préférer les maîtres qui tirèrent tout de leur imagination et de leur cœur !

Andrea del Sarto est un de ceux-là. Il fait penser à Michel-Ange, il rappelle Léonard de Vinci, et il est d'une originalité à la fois très-tendre et très-virile. Andrea — qu'un monogramme mal interprété a fait à tort baptiser Vannucchi — est né à Florence en 1488. Son père Agnolo était tailleur, *sarto;* de là le surnom que le grand artiste a immortalisé. Après avoir travaillé chez un orfévre et chez le peintre Giovanni Barile, il entra chez Piero di Cosimo. Le maître était bon; mais l'élève rêvait un art plus large et demandait des exemples meilleurs : il les trouva dans les deux cartons de la *Guerre de Pise* et de la *Bataille d'Anghiari.* Andrea s'est formé par l'étude de ces chefs-d'œuvre; à ce point de vue, il se rattache à l'école de Michel-Ange, comme à celle de Léonard. Peut-être se montra-t-il également attentif à la manière adoucie dont Fra Bartolommeo mélangeait les couleurs. Apte à tout comprendre, il eut bientôt appris la morbidesse du pinceau, la grâce des têtes souriantes ou pensives, l'ampleur des attitudes héroïques : il ne dut qu'à son génie et aux sévères enseignements de la vie cette flamme intérieure, ce pur sentiment qui ont fait de lui un des maîtres les plus touchants de l'école italienne.

D'immenses travaux l'illustrèrent à Florence : les fresques du cloître de l'Annunziata, celles de la confrérie del Scalzo, de superbes tableaux pour les églises de la ville l'avaient rendu cher à ses contemporains, lorsque François Ier l'appela à sa cour. Andrea del Sarto arriva à Paris en 1518, et c'est en France qu'il peignit son tableau de la *Charité,* qu'on admire au Louvre, et qui, malgré les mutilations qu'il a subies, reste encore une des plus belles pages de l'école toscane.

On sait comment le drame vint se mêler à la vie d'Andrea. Il avait laissé à Florence sa femme Lucrezia del Fede, qu'il aimait chèrement, et qui, s'il en fallait croire ce qu'on raconte ou ce qu'on suppose, n'était pas tout à fait digne de sa tendresse. Il voulut la revoir; il demanda à François Ier la permission d'aller passer quelque temps en Italie, et, ayant obtenu l'agrément du roi, il emporta, pour lui complaire, une assez forte somme qu'il devait employer à l'acquisition d'œuvres d'art (1519). On prétend qu'il dépensa follement l'argent du trésor royal et qu'il n'osa revenir à Paris. Un peu honteux de l'aventure, et la paix de son ménage étant d'ailleurs fort troublée, il chercha des consolations dans le travail. Il produisit de nouveaux chefs-d'œuvre, et son talent prenait tous les jours plus de liberté et de grandeur, lorsqu'il mourut à Florence le 22 janvier 1531.



1488 ANDREA DEL SARTO 1530

LA NAISSANCE DE LA VIERGE

(Église de l'Annunziata, à Florence)

Andrea del Sarto a laissé un certain nombre de portraits qui, même à côté des œuvres des portraitistes de profession, conservent la plus haute valeur. La forte structure du dessin intérieur s'y devine sous un modelé adouci; la physionomie individuelle s'y inscrit avec tout son accent. On connaît à la Galerie nationale de Londres l'*Homme au chaperon noir,* à Milan et dans d'autres musées, le portrait de Lucrezia, car il aimait à la peindre et il a multiplié partout, même aux murailles des églises, l'image adorée de l'infidèle.

Nous détachons des fresques de l'*Annunziata* deux compositions également célèbres. La plus importante, placée dans l'espèce d'*atrium* qui précède l'église, est la *Nativité de la Vierge*. A droite, sainte Anne est à demi couchée dans un grand lit à colonnes et à baldaquin; des servantes s'empressent autour d'elle, et elle reçoit la visite de deux amies, figures d'une grâce merveilleuse et d'une adorable élégance. Celle qui regarde le spectateur est Lucrezia del Fede. Au pied du lit, dans une ombre discrète, saint Joachim est assis. A gauche, devant le foyer où flambe un feu clair, des femmes ont pris l'enfant qui vient de naître et lui donnent les premiers soins. Sur la cheminée sont deux figurines dont l'une tient l'écusson des Médicis : un peu au-dessous est la date — 1514. La composition est à la fois intime et pleine de grandeur, et rien n'égale le charme mystérieux des têtes de femmes qu'Andrea a introduites dans sa fresque.

La seconde peinture que nous reproduisons est placée au-dessus de la porte dans le cloître de l'Annunziata : c'est la *Madonna del sacco,* la Vierge au sac. Ce groupe n'est autre chose qu'une Sainte Famille. Saint Joseph, assis et lisant, appuie son bras droit sur un sac; de là le nom sous lequel cette fresque est restée célèbre : auprès de lui, la Vierge, également assise, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, aussi beau, aussi magnifique de geste et de dessin que s'il sortait du pinceau de Raphaël. Dans un coin, la date 1525. L'exécution de cette fresque est donc postérieure au voyage d'Andrea del Sarto à Paris.

Nous regrettons de ne pouvoir examiner à loisir ces peintures fameuses, où les plus hautes qualités de l'art se mêlent à une profonde tendresse de cœur. Et comment d'ailleurs en faire sentir le charme souverain? M. Crowe et Cavalcaselle l'ont dit très-justement : « Ce que Léonard de Vinci a obtenu dans la *Joconde* par l'emploi de la peinture à l'huile, Andrea del Sarto l'a réalisé dans la fresque. » Ses tons se fondent les uns dans les autres; l'ombre et la lumière alternent et se mêlent avec des délicatesses infinies. Mais c'est surtout le sentiment qui est admirable dans

les fresques de l'Annunziata, dans la *Sainte Famille* du Louvre, dans les divers tableaux du palais Pitti. Bien plus que Raphaël, Andrea vous touche au fond de l'âme. La vie eut pour lui de tristes heures, il avait souffert : sa pensée est faite de mélancolie, et, dans un sourire, il laisse parfois deviner une larme.

Quelque chose de cette tendresse a passé, avec une grande force de dessin, dans l'œuvre de Beccafumi. Nous le connaissons mal en France; c'est à Sienne qu'il faut étudier ce maître exquis et robuste. Beccafumi n'est point son nom, mais celui de son protecteur qui, l'ayant rencontré dans la situation la plus humble, l'attacha à sa maison, et lui fit enseigner la peinture. Né dans les environs de Sienne en 1484, Domenico Mecharino vivait encore en 1551. A peine instruit des rudiments de son art, il était parti pour Rome où il étudia les ouvrages de Michel-Ange et sans doute aussi ceux de Raphaël. Revenu à Sienne, il travailla avec Sodoma : comme lui, il avait pris goût aux ornements empruntés à l'art antique, et, — on en trouvera une preuve à la fin de ce chapitre, — il a aimé les arabesques de la renaissance. Décorateur, il fut appelé à Gênes, et il orna de ses peintures les murailles du palais Doria. Mais l'œuvre capitale de Beccafumi est à la cathédrale de Sienne : c'est lui qui a donné le dessin et surveillé l'exécution du merveilleux *pavimento* ou du pavé qui raconte diverses scènes de l'Ancien Testament, notamment l'histoire de Moïse. La recherche des belles formes rattache à l'école de Michel-Ange l'auteur de ces grandes compositions. Quant aux tableaux de Beccafumi, ils sont rares. Le meilleur est à l'Académie. On y voit sainte Catherine de Sienne, avec saint Benoît et saint Jérôme : au-dessus de ce groupe apparaît la Vierge tenant l'Enfant Jésus. Ici, Beccafumi semble influencé par Sodoma; il a la même douceur d'exécution et de sentiment; aussi tendre, il est peut-être plus ascétique. Domenico Beccafumi doit toutefois être classé parmi les adhérents de Michel-Ange. Le dessin du musée du Louvre, l'*Homme nu couché à terre,* est sous ce rapport d'une éloquence irrésistible. Ce Siennois est un Florentin.

C'est avec justice que l'on rattache à la même école, et particulièrement à celle d'Andrea del Sarto, Jacopo Carucci, qui, en raison du lieu de sa naissance, est appelé d'ordinaire Jacopo da Pontormo (1494-1556). Ils se ressemblent, en effet, pour l'exécution et pour le style. Pontormo a fait d'excellents portraits : celui que possède le Louvre et qui passe, sans aucun motif, il est vrai, pour représenter l'habile graveur en pierres fines Giovanni delle Corniole, est une œuvre à la fois virile et délicate. Il y a dans ce portrait une chaleur de ton qui donne à penser que Pontormo



s'est laissé influencer, dans une certaine mesure, par Sebastiano del Piombo. Ils devaient d'ailleurs se rencontrer chez Michel-Ange, et il n'est pas indifférent de rappeler ici que le glorieux maître a quelquefois confié à Jacopo Carucci la mission de transformer ses croquis en tableaux. Les touristes qui ont visité le palais de Hampton Court n'ont pas oublié le tableau si grandiose et si austère où l'on voit *Vénus caressée par l'Amour :* la peinture est de Pontormo; mais le dessin est de Michel-Ange.

Pontormo était, en outre, un fresquiste fort goûté à Florence. Il ne consacra pas moins de onze ans à l'exécution des grandes fresques qui décoraient San Lorenzo et qui représentaient le *Déluge* et le *Jugement dernier*. Elles n'ont pas été conservées, et les textes contemporains donnent à supposer qu'elles ne sont pas essentiellement regrettables. Pontormo a de l'ampleur; son faire est fondu et atténué comme celui d'un artiste qui avait étudié à la fois Andrea del Sarto et Sebastiano; mais il est visible qu'il commence à tourmenter la forme, à exagérer les attitudes, à abuser des courbes. Ce n'est pas encore du maniérisme; on sent pourtant que, jetée sur cette pente, l'école pourra aboutir à la manière. « Ma science, disait Michel-Ange, ne fera que des ignorants. » Songeait-il à Jacopo da Pontormo lorsqu'il faisait ces sinistres prédictions?

Il est certain que Michel-Ange vécut assez longtemps pour voir ses disciples ou ceux du moins qui se réclamaient de son patronage commencer à s'égarer dans l'exagération. Il a assisté aux débuts menaçants de Rosso, d'Angiolo Bronzino, de Daniel de Volterre, de Salviati. Rosso, c'est le « maître Roux » des anciens textes français. Né à Florence en 1496, il se forma en étudiant le fameux carton de Michel-Ange. Sa vie fut d'abord errante et difficile. Après avoir travaillé à Rome, à Arezzo, à Venise, il fut appelé en France vers 1530. Devenu peintre ordinaire du roi, et habile dans l'art décoratif, il exécuta à Fontainebleau des travaux immenses. Il mourut à Paris en 1541. Rosso a joué un rôle capital dans l'histoire de l'école française. Il a eu sa part dans la décadence de la peinture. Et cependant il ne faudrait pas le considérer comme un pur maniériste. Non, Rosso avait l'âme florentine, il croyait à toutes les grandes choses que Michel-Ange avait aimées. Il est violent, mais expressif. Le *Christ au tombeau,* qu'il peignit pour le château d'Écouen, et qui est aujourd'hui au Louvre, n'est-il point une œuvre émouvante? N'y a-t-il pas, dans cette peinture sauvage, un profond sentiment tragique?

Il faut glisser sur Angiolo Bronzino (1502?-1572). Élève de Rafaellino del Garbo

et de Pontormo, il devint un excellent portraitiste. Le musée des Offices et le palais Pitti conservent de sa main une série de portraits des membres de la famille des Médicis : l'exécution en est délicate et sûre; le caractère individuel est nettement accusé. Bronzino a une sorte d'élégance aristocratique, il donne à ses personnages une prestance fière, et il modèle les visages avec une science consommée, jouant librement avec les tons clairs, et obtenant le relief sans avoir besoin de recourir à l'ombre. Mais combien il est maniéré dans ses compositions religieuses, combien il tourmente les attitudes dans ses allégories! Voyez, aux Offices, la *Descente du Christ aux limbes;* à la Galerie nationale de Londres, *Vénus, l'Amour, la Folie et le Temps*. Est-ce la peine de savoir dessiner si bien, de connaître si profondément le jeu des muscles, pour rester si froid, pour exprimer si peu?

Daniel de Volterre (Daniele Ricciarelli) était un peu plus jeune que tous les maîtres que nous venons de citer; mais il connut étroitement Michel-Ange et il s'efforça de l'imiter comme sculpteur et comme peintre. Né à Volterra en 1507, il mourut à Rome en 1566. Sodoma étant venu travailler dans sa ville natale, Daniel reçut de lui quelques leçons : il alla ensuite se fixer à Rome, où il devint le collaborateur de Perino del Vaga. Mais son véritable maître fut Michel-Ange, et l'on a cru reconnaître l'inspiration du vieux poëte dans la grande peinture qui a illustré Daniel de Volterre, la *Descente de croix,* de l'église de la Trinité du Mont.

Cette *Descente de croix* avait été peinte à fresque, et ce n'est qu'en 1811 qu'elle a été transportée sur toile. Elle est dans un assez triste état, et d'un ton sourd et voilé qui, tout d'abord, déconcerte le visiteur. Ce qu'il y faut étudier, c'est la science du dessin. Les disciples détachent de la croix le cadavre de Jésus; au premier plan, la Vierge est tombée évanonie, et les saintes femmes l'assistent dans sa douleur sans remède. Ce groupe est beau; les attitudes ont de la grandeur, les trois figures désolées expriment bien l'immensité d'un deuil éternel. Si Michel-Ange, — nous n'avons ici aucune certitude, — a donné quelques conseils à Ricciarelli, c'est pour cette partie de la composition. Mais le grand maître n'a pu inspirer le groupe qui occupe le haut du tableau : les lignes en sont fort mal combinées : tous ces bras tendus font le plus mauvais effet du monde. Aussi n'est-ce point là ce qu'il faut louer dans la peinture de la Trinité du Mont; c'est uniquement le groupe formé de la Vierge évanouie et des femmes qui viennent à son aide : il y a là vraiment l'accent tragique et la notion persistante du grand art.



1509 DANIEL DE VOLTERRE 1566

LA DESCENTE DE CROIX

Église de la Trinité-du-Mont, à Rome

On dira peut-être que la gloire a ses caprices : on aura raison. Un seul tableau, la *Descente de croix,* a suffi pour immortaliser Daniel de Volterre. Ses autres ouvrages sont faibles : la *Mort de saint Jean-Baptiste,* du musée de Turin, le *David tuant Goliath,* du Louvre, sont particulièrement désagréables, surtout à cause du coloris qui est à la fois plombé et discordant. Est-ce à dire que, pour sauver un peintre de l'oubli, les qualités du dessin ne suffisent pas?

D'autres exemples pourraient être invoqués à l'appui de la thèse que nous indiquons. D'excellents dessinateurs s'étaient formés par l'étude des œuvres de Michel-Ange, et la postérité ne leur a pas tenu compte de leur effort. Combien pèse aujourd'hui la renommée de Salviati? Il fut habile pourtant, mais à quel point la nature le toucha peu! Francesco Rossi, qui prit le nom de son protecteur le cardinal Salviati, vécut de 1510 à 1563. Élève de Bugiardini et d'Andrea del Sarto, il courut le monde, allant de Florence à Venise, et de Rome à Paris, sans rencontrer le vrai succès, celui qui s'impose à la foule et qui dure. Son tableau du Louvre, l'*Incrédulité de saint Thomas,* suffirait pour le juger. Le dessin a une certaine allure florentine, les lignes se déroulent élégantes et choisies; mais le sentiment est nul. Salviati est maniéré et artificiel comme Bronzino, et il n'a pas su, comme lui, éterniser, dans d'excellents portraits, le souvenir des hommes de son temps.

Salviati avait un ami dont il convient de dire un mot, Giorgio Vasari (1512-1574). Ayons quelques égards pour ce confrère. Son nom se lit presque à chaque page de ce livre, et il nous a rendu trop de services, pour que nous le passions sous silence. Comme lettré, Vasari a d'incontestables mérites. Nous l'avons pris plus d'une fois en flagrant délit de légèreté ou d'erreur; nous avons dit sa chronologie fantasque, l'incertitude de sa critique, sa facilité à confondre la légende avec l'histoire. Mais, où en serions-nous s'il ne nous avait pas laissé son livre? Vasari est inépuisable : pour la vie des artistes qui l'avaient précédé, il a recueilli une multitude de faits précieux, il a fixé le fuyant souvenir de traditions qui, sans lui, se seraient perdues. En ce qui touche la biographie des maîtres du seizième siècle, il a l'autorité d'un témoin; car il a connu tous les grands et tous les illustres. Il a assisté aux triomphes de l'école italienne, et il l'a vue, — sans trop s'en douter, il est vrai, — glisser sur la pente de la décadence. Et quel charmant conteur! quelle aimable façon de dire les choses! Combien il est persuadé que l'art est ce qu'il y a de meilleur dans le monde! Pardonnons quelques inexactitudes à cet enthousiaste.

Pardonnons-lui aussi sa peinture, car Vasari a été peintre, et son défaut est de

l'avoir été sans mesure et sans sobriété. Michel-Ange, Rosso, Andrea del Sarto, furent ses maîtres; il avait le goût des élégances, il dessinait avec un bon sentiment de la forme florentine; mais il peignait si vite! Il se donnait à peine le temps de couvrir la toile; l'œuvre commencée était une œuvre finie. Sa facilité l'a perdu. Comme il venait de terminer, à Rome, les peintures de la salle de la Chancellerie, un de ses amis les montra à Michel-Ange, en faisant sonner bien haut qu'elles avaient été achevées en cent jours. « Il y paraît, » dit sévèrement le vieux maître. Et cependant il y a presque un effort sérieux dans la *Cène de saint Grégoire,* du musée de Bologne, dans les *Six Poëtes,* qu'on voit à Oxford, dans l'*Annonciation,* qui est au Louvre. On ne peut pas d'ailleurs quitter Vasari sur un mot désagréable et irritant. Il nous a soutenu dans ce livre, et, au moment où il va nous manquer, nous regretterons ce compagnon de voyage. Faisons donc à l'esprit de corps un sacrifice qui nous coûte peu. Pardonnons beaucoup à celui qui a si bien parlé des belles choses que nous aimons.



Combat de Tritons, dessin de Beccafumi
(Musée des Offices, à Florence.)

XIV.

CORRÉGE.



ANS leur zèle excessif à chercher le mouvement et la violence, dans leurs combinaisons savantes pour transformer la figure humaine en arabesque, les élèves de Michel-Ange couraient le risque de voir disparaître cette chose insaisissable et fuyante qui s'appelle la grâce. Elle se concilie peu avec l'effort; elle ne se révèle qu'à ceux dont les délicatesses ont su, même dans l'étude, garder les naïvetés fécondes et l'éternelle jeunesse du cœur. A l'heure où Florence croyait l'atteindre par le jeu des courbes systématiquement calculées, la grâce naturelle, la grâce saine et vivante, reparut sous le pinceau de Corrége.

A ce don merveilleux, Corrége en ajouta d'autres. Il eut une grande puissance d'invention; il montra, dans le dessin, des audaces inédites; il connut dans ses mystères les plus délicats la loi du clair-obscur, il posséda toutes les hautes qualités qui font le peintre.

Antonio Allegri est né en 1494 à Correggio, petite ville que le voyageur pourrait aisément visiter si, en allant de Parme à Modène, il consentait à se détourner un instant de son chemin. Les Italiens ont baptisé le charmant artiste du nom de sa ville natale, et, bien que ce nom ait fort bonne grâce, nous l'avons habillé à la française. Comment se forma le talent de Corrége? C'est une question qui a déjà donné lieu à beaucoup d'écriture, et qui n'est point résolue. Chose intéressante à dire : le quinzième siècle avait été d'une fécondité si merveilleuse qu'il y avait des peintres même à Correggio. Nous en connaissons au moins deux : Antonio Barto-

lotti, et Lorenzo Allegri, qui était l'oncle paternel de Corrége. Ce furent là sans doute ses premiers maîtres. Mais comme leurs ouvrages n'ont point été conservés, cette explication n'explique rien, et l'on aimerait à savoir à quel foyer Corrége échauffa son génie. Il voyagea peu. Il dut cependant visiter, en sa jeunesse, Modène, Reggio, Parme, peut-être même Mantoue. D'après les conjectures de Pungileoni, cette dernière excursion remonterait à 1511 environ. A cette époque, le vieux Mantegna était mort, et Corrége ne l'a point connu; mais ses œuvres glorieuses remplissaient Mantoue : un certain goût pour les choses de l'antiquité, une certaine manière de peindre démontrent que Corrége a étudié Mantegna. Il semble aussi avoir eu quelques relations avec le jeune sculpteur Antonio Begarelli, qui travaillait à Modène, et qui fut particulièrement habile à modeler l'argile. Disons-le cependant : il y a dans les indications qui précèdent un peu de conjecture. Le fait important et positif, c'est que, à vingt ans, Corrége était peintre.

C'est en 1514, en effet, qu'il exécuta pour l'église des Franciscains de Correggio le tableau qu'on retrouve aujourd'hui au musée de Dresde, et qui représente la Vierge, avec saint François, saint Antoine de Padoue, saint Jean-Baptiste et sainte Catherine. Au piédestal du trône sur lequel la Vierge est assise, Corrége a simulé un bas-relief. Ce détail n'est-il pas un ressouvenir de Mantegna, et peut-être même de la *Madone de la Victoire?* Raphaël Mengs, qui ne fut pas un très-grand peintre, mais qui a fort bien parlé de Corrége, a remarqué que, dans le tableau des Franciscains, les plis des draperies ont quelque chose de la manière du maître de Mantoue. Les modernes n'ont point contredit ce jugement, mais ils l'ont complété, et l'on tient aujourd'hui que cette peinture, imparfaitement personnelle, mélange Mantegna et Léonard.

Cette timidité, ou du moins ce besoin de demander conseil aux maîtres consacrés, dura peu chez Corrége : l'audace lui vint très-vite, et son originalité ne tarda pas à s'émanciper. Allegri n'est pas seulement le poëte aux inventions charmantes qu'on admire dans les musées, le peintre délicat qui caresse d'un si doux rayon de lumière les carnations des enfants et des femmes; c'est aussi un puissant décorateur qui a cherché la force et qui l'a trouvée. La facilité qu'il a fait paraître dans le tableau, Corrége l'a montrée aux murailles des églises, aux surfaces des hautes coupoles. Trois grandes œuvres résument son talent comme peintre décorateur. Elles sont, toutes les trois, à Parme.

Vers 1518 ou 1519, Corrége peignit dans une chambre du couvent de Saint-

Paul, une série de fresques dont le sujet principal est la *Chasse de Diane :* jamais les inventions de la mythologie n'avaient été traduites avec un accent plus moderne, avec une fraîcheur plus poétique et plus séduisante. Divers personnages se groupent autour de la chasseresse : ces figures sont peintes en clair-obscur dans seize petites lunettes placées au-dessous de la voûte, dont la décoration est également due à Corrége : c'est un ciel bleu plein de gaieté et de lumière : quatre fenêtres simulées servent de cadre à des groupes d'enfants d'une grâce enchanteresse. « Il est impossible, a dit Gustave Planche, de rêver des physionomies plus riantes, des lèvres plus fraîches, des joues plus vermeilles : c'est la vie même prise sur le fait et reproduite avec un rare bonheur. »

Et cependant ce n'était là que le début de Corrége dans la peinture décorative. De 1520 à 1525, il peignit les fresques de l'église San Giovanni. Au centre de la coupole, il représenta l'*Ascension du Christ*. Légèrement renversé en arrière et vu en raccourci, le Sauveur monte triomphant dans le ciel : des anges radieux et purs volent au milieu des nuages : autour de la voûte, aux pendentifs qui la soutiennent, sont les apôtres et les docteurs, figures colossales d'un jet hardi et d'un dessin superbe. L'audace y paraîtrait poussée jusqu'à la témérité, si elle n'était tempérée par une science profonde. Corrége n'avait pas vu les magnifiques créations de Michel-Ange, et l'on a posé, sans la résoudre, la question de savoir où il avait appris les grands secrets de la force et du mouvement. Toutes ces figures plafonnantes sont du plus bel effet décoratif : elles sont véritablement dans l'air et présentent un relief extraordinaire. Raphaël Mengs ne se trompait pas lorsqu'il reconnaissait à Corrége le mérite d'avoir rendu mieux qu'aucun autre maître l'illusion des corps se mouvant dans la lumière.

La coupole de la cathédrale de Parme, que Corrége s'était engagé à peindre en 1522, mais qu'il n'acheva qu'aux derniers temps de sa vie, n'est pas une œuvre moins grandiose. Cette fresque, qui a malheureusement beaucoup souffert, représente l'*Assomption de la Vierge*. C'est, pour parler comme les Italiens, une des plus vastes machines que la peinture ait jamais essayée. La composition est riche et étoffée : autour de la figure principale, Corrége a groupé des anges, des saints, des bienheureux, toute une multitude qui joue dans les nuages avec les attitudes les plus ingénieusement variées. Là encore l'artiste a montré une parfaite science des raccourcis, une merveilleuse distribution de la lumière; il a exprimé la joie des habitants du ciel en voyant la Vierge monter vers eux.

Ce grand fresquiste, cet inventeur infatigable, qui se plaisait aux figures colossales, a été exquis dans le tableau. Il nous serait doux d'étudier Corrége dans les musées et d'examiner à loisir les créations de ce pinceau magique. Nous devons nous sevrer de cette joie. Nous ne décrirons pas la *Madeleine,* du musée de Dresde, cette ravissante peinture, que le duc de Modène avait fait fixer à la muraille, parce qu'elle est, comme dit le président de Brosses, « délicieuse à voler »; nous ne parlerons point de l'autre chef-d'œuvre de Dresde, l'*Adoration des bergers,* qu'on appelle la *Nuit* de Corrége, et qui présente le curieux effet de lumière qu'on a tant admiré, tout le tableau étant éclairé par le rayon qui émane de la figure du petit Jésus couché dans la crèche. Nous négligerons, au musée de Parme, la *Madone della Scodella;* mais nous nous arrêterons dans la même galerie devant une œuvre plus célèbre encore, le *Saint Jérôme*.

Le tableau qu'on désigne sous ce nom fut commandé à Corrége en 1523, par Briseide Colla, veuve d'un gentilhomme parmesan. Au centre de la composition, la Vierge tient son fils sur ses genoux. L'enfant pose la main sur la tête de sainte Madeleine, qui se prosterne à ses pieds dans une attitude pleine d'abandon et de grâce. A l'angle du tableau, saint Jérôme, debout, présente à l'Enfant Jésus un livre dont un ange placé près de lui tourne les feuillets. Telle est cette peinture qui arrachait des cris d'admiration à Annibal Carrache. Pour peu qu'on l'y eût poussé, le peintre bolonais aurait avoué qu'il préférait le *Saint Jérôme* à la *Sainte Cécile* de Raphaël. Cet éloge a quelque chose d'excessif. Si nos souvenirs sont exacts, la grande figure nue de saint Jérôme n'est pas suffisamment liée au reste de la composition; elle n'est pas tout à fait du même style; son attitude est un peu contournée; sa forte musculature, sa haute taille, contrastent trop visiblement avec le groupe principal où respirent tant de délicatesse et de grâce alanguie. Ici, on ne se lasse pas d'admirer : la Vierge, le Christ, la Madeleine, sont des merveilles de sentiment et de peinture. Toute cette partie du tableau est d'une tonalité blonde et chaude, d'une transparence dans les ombres, d'une suavité de pinceau dont rien ne peut approcher. En sortant de l'académie de Parme, on est absolument convaincu que Corrége est le plus beau peintre du monde.

Les deux tableaux du musée du Louvre ne diminuent en rien la bonne opinion qu'on s'est faite de Corrége devant le *Saint Jérôme*. Une reproduction du *Mariage de sainte Catherine d'Alexandrie* accompagne ce chapitre. Les figures sont vues à mi-corps. L'Enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère, passe l'anneau symbolique



1494 LE CORRÉGE 15..

SAINT JÉROME

Musée de Parme

au doigt de la sainte qui va devenir la mystique épouse du Christ. Derrière elle se penche une tête souriante : c'est saint Sébastien tenant les flèches dont il fut transpercé. Ce groupe, qui semble peint avec de l'or liquide, se détache sur un fond de paysage dont les verdures tirant sur le brun ont quelque chose de vénitien. Le *Mariage de sainte Catherine* est une des œuvres les plus pures de Corrége : Vasari en a vanté la coloration charmante et la morbidesse. Dans ce tableau exquis, le maître de Parme a exprimé ce que Léonard avait si bien compris, — le sourire.

Corrége s'est montré meilleur peintre encore dans l'*Antiope*. Couchée sur une draperie bleue, la jeune chasseresse s'est endormie : il semble qu'un rêve enchanté illumine son radieux visage : auprès d'elle est l'Amour, qui, lui aussi, se repose : derrière Antiope, Jupiter, sous la forme d'un satire, écarte les branches et contemple curieusement la belle dormeuse. Ce tableau est la fête du regard. Et disons-le bien vite, pour caractériser Corrége : ce n'est point par la pureté du dessin qu'il doit être admiré. Non; les jambes et les pieds d'Antiope ont quelque vulgarité; le Cupidon est gros et un peu lourd; ces deux types présentent un certain naturalisme que le goût souverain de Raphaël aurait transfiguré. Mais quelle peinture! Déjà, dans les lignes qui précèdent, notamment à propos des anges qui volent aux courbes des coupoles de Parme, on a pu voir que la science du clair-obscur avait été connue par Corrége jusqu'en ses plus délicats raffinements. Ici triomphe la lumière. Les rondeurs des corps, les méplats et les reliefs, les morbidesses de l'épiderme, tout est exprimé dans le clair et sans ombre. Sauf la forme qui, nous l'avons dit, n'est pas florentine, sauf le sentiment qui n'a rien de mystérieux et de troublant, l'*Antiope* est un Léonard de Vinci dans la gamme blonde.

L'auteur de ces merveilles n'est que très-imparfaitement connu. Nous savons ce qu'était le peintre, nous ignorons à peu près ce que fut l'homme. Il n'a point écrit, il n'a point parlé, ou du moins, si l'on écarte les légendes apocryphes et les anecdotes douteuses, il semble avoir vécu le pinceau à la main, sans faire étalage de ses doctrines. Il n'a pas souffert, ainsi qu'on l'a dit, des tortures de la misère. Il avait, dans les environs de Correggio, quelque bien au soleil; il vivait de la vie de famille avec sa jeune femme Girolama et avec ses quatre enfants. Sa renommée ne fit pas grand bruit, et lorsqu'il mourut, à quarante ans, le 5 mars 1534, l'Italie, un peu indifférente ce jour-là, ne parut pas s'apercevoir qu'elle venait de perdre un de ses maîtres les plus originaux, un de ses plus rares artistes.

Corrége n'a point formé d'élèves; mais les œuvres qu'il avait laissées à Parme,

celles qui furent portées à Modène et à Mantoue, touchèrent vivement quelques jeunes esprits. Surent-ils comprendre tout à fait le génie du peintre de Correggio? non, sans doute; instruits de tout ce qui se faisait autour d'eux, plus ou moins gagnés par les contagions ambiantes, ils inclinèrent de bonne heure vers la manière. Et cependant, on voit apparaître çà et là, dans leur élégance un peu contournée et flamboyante, un souvenir de la grâce du maître qu'ils ont aimé.

Vasari parle du Parmesan ou de Parmigianino comme de la « créature » de Corrége. Né à Parme, en 1504, Francesco Mazzola avait commencé à étudier la peinture avec ses oncles, lorsque Corrége entreprit ses fresques immortelles. Dès ce jour, l'idéal du Parmesan fut fixé, et, malgré les traverses de sa vie, il resta fidèle à Corrége. Il vécut à Rome de 1523 à 1527; et, après un séjour de trois ans à Bologne, il revint à Parme. Là, il s'engagea à peindre de grandes fresques pour le chœur de l'église de Santa-Maria della Steccata; occupé ailleurs, il ne tint qu'à demi sa promesse, et les religieux, fort mécontents de son inexactitude, le firent mettre en prison. Étant parvenu à s'enfuir, il alla mourir, fort tristement, à Casal Maggiore (1540).

Malgré les aventures d'une vie difficile et prématurément brisée, le Parmesan trouva le temps de travailler beaucoup. Il a laissé des fresques, des tableaux, des estampes et un nombre prodigieux de dessins. Parmi ses peintures, on cite volontiers la *Vierge*, l'*Enfant Jésus et Sainte-Marguerite,* au musée de Bologne. Nous en avons au Louvre une réduction, infiniment plus piquante dans son cadre restreint. On connaît aussi, du moins par la gravure, le *Cupidon se taillant un arc,* qui est au musée de Vienne, et qu'on a longtemps pris pour un Corrége. Mais ce qui, dans l'œuvre du Parmesan, mérite surtout l'attention et l'étude, c'est l'innombrable quantité de dessins qu'il a laissés, vifs croquis à la pierre noire ou à la sanguine, inépuisables inventions où le maniérisme est racheté, sinon voilé, par l'esprit du crayon et plus encore par un sentiment quelquefois exquis des formes sveltes, des attitudes élégantes.

Les sanguines du Parmesan font songer à celles de Primatice. Les deux maîtres se sont-ils connus? On est tenté de le croire. Bologne, qui vit naître en 1504 Francesco Primaticcio, n'est pas très-loin de Parme. L'artiste bolonais eut d'ailleurs des origines compliquées, et son talent fut le résumé d'influences très-diverses. Élève d'Innocenzio da Imola et de Bagnacavallo, Primatice fit un voyage à Mantoue en 1525 et travailla avec Jules Romain, qui l'employa à ses grandes décorations



LE CORRÉGE

… MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE

mythologiques. Il put s'y exercer à la hautaine liberté de la peinture murale; mais il ne prit à Jules Romain ni son style, déjà médiocrement fidèle au souvenir de Raphaël, ni les rudesses de son exécution brutale. Primatice est au contraire un maître aux formes coulantes, au faire adouci. Tel il nous apparaît du moins dans les rares peintures qui nous restent de sa main. Appelé à Paris, en 1531, Primatice exécuta à Fontainebleau des travaux considérables. Il revit deux fois l'Italie; mais, le roi de France ne pouvant se passer de lui, il revint prendre la direction du service des bâtiments royaux, et il mourut à Paris en 1570, abbé commendataire de Saint-Martin de Troyes, prieur de Brétigny et conseiller et aumônier de Charles IX.

Primatice penche déjà vers la décadence, et l'on semble d'accord aujourd'hui pour reconnaître qu'il a exercé sur l'art français une influence malencontreuse. Il est téméraire peut-être de rattacher ce maniériste à l'école de Corrége; c'est lui donner un bien glorieux patron. N'oublions pas cependant que, dans ses grandes machines décoratives de San-Giovanni et de la cathédrale de Parme, Corrége, par l'audace de ses raccourcis, par le jet hardi de ses figures plafonnantes, par une certaine violence d'attitudes, est le père de toute une génération d'artistes qui ne se sont pas contentés d'enluminer doucement les murailles ou les voûtes en respectant la pensée de l'architecte, en se conformant à l'alternance raisonnée des « pleins » et des « vides », mais qui, au contraire, semblent avoir pris à tâche d'agiter ou de « trouer » les surfaces par les spectacles tumultueux de leurs décorations remuantes. A ce point de vue, Primatice descend de Corrége; il appartient aussi à son école par les procédés d'exécution. Voyez au Louvre ses dessins maniérés et charmants.

Nous irons plus loin. Ne peut-on pas reconnaître une trace affaiblie, mais visible encore, de la grâce de Corrége et de la morbidesse de son pinceau, dans les œuvres de Federigo Barocci? C'est le maître que, trop attentifs à défigurer les noms italiens, nos devanciers ont jugé à propos d'appeler le Baroche. Il était né en 1528, à Urbino, dans le pays de Raphaël, et il y mourut en 1612. En raison du lieu de sa naissance, on classe d'ordinaire Barocci dans l'école romaine : il ne lui appartient en aucune façon, ayant toujours fait le contraire de ce que Raphaël avait enseigné.

Élève du Vénitien Battista Franco, Barocci visita Rome vers 1548; mais il revint bientôt à Urbino, où il eut occasion, disent les biographes, de « copier des pastels de Corrége ». Ce détail nous paraît significatif. Dans les dessins de Barocci, il y a

un peu de la douceur parmesane; dans son coloris, où abondent les tonalités roses, blondes, parfois délavées et blanchissantes, on constate l'agonie d'une école qui a aimé la couleur légère, qui a économisé l'ombre, et qui va s'éteindre dans la fadeur. Chose étrange! le *Martyre de saint Vital,* du musée Bréra (1583), est presque un tableau gai. Barocci était tourmenté du désir d'être agréable : il plut à tout le monde, excepté cependant à ses rivaux, les peintres de Rome, qui essayèrent, dit-on, de l'empoisonner. Ils y réussirent assez mal, puisqu'il vécut quatre-vingt-quatre ans. Il put travailler jusqu'à son dernier jour à la propagation des doctrines qui allaient devenir si funestes. Épris de la grâce, curieux des tons clairs et de la lumière, il donna à ses peintures l'aspect souriant du pastel. Ne nous laissons pas prendre à ce charme, qui est tout à la surface; résistons à ces séductions dangereuses : Federigo Barocci est au premier rang parmi les maîtres qui n'ont rien négligé pour hâter l'heure de la décadence italienne.



Portrait du Parmesan, d'après lui-même
(Musée des Offices, à Florence.)

XV.

TINTORET ET VÉRONÈSE.



I, bien avant la fin du seizième siècle, l'école florentine laissa paraître les signes menaçants d'une décadence prochaine, si les héritiers de Corrége franchirent la limite qui sépare la grâce de la fadeur, les Vénitiens luttèrent plus longtemps contre les influences dangereuses et surent conserver pendant quelques années encore la plupart des qualités de leur école. L'exemple salutaire de Titien, dont la vie se prolongea jusqu'en 1576, contribua beaucoup à les maintenir, fermes et résolus, dans la voie glorieuse. Ce grand maître avait survécu à tous les peintres de sa génération, et la mort, frappant autour de lui les plus brillants génies et les plus jeunes, — Raphaël, Andrea del Sarto, Corrége, — avait respecté sa robuste vieillesse. On écoutait ce patriarche, qui, ayant connu les patients ouvriers du quinzième siècle, savait tant de nobles histoires. En outre, les Vénitiens, convertis les derniers aux principes de la peinture moderne, conservèrent plus longtemps leur ardeur. L'art italien commençait à baisser en Toscane, à Rome, à Milan, partout : Venise était brillante encore. Pour ne citer ici que les meilleurs parmi les artistes de cette nouvelle période, Pâris Bordone, Tintoret, Véronèse, résument avec éclat les derniers beaux jours de l'école vénitienne.

Pâris Bordone est né à Trévise en 1500. Envoyé dès son enfance à Venise, il travailla chez Titien, tout en étudiant les œuvres de Giorgione, qui venait de mourir. Il n'eût trouvé le sentiment ni chez l'un ni chez l'autre; mais il ne le cherchait pas. Il ne voyait que l'aspect pittoresque des choses, et il parvint à donner

à sa peinture une chaleur de tons dont les Vénitiens se montrèrent charmés. Il acquit aussi une admirable liberté de pinceau, et il eut surtout dans le rendu des chairs une touche fondue et corrégienne. Pâris Bordone fut bientôt chargé de travaux importants. On l'employa à Vicence et à Trévise, et, comme Giorgione, qui resta toujours son modèle, il peignit aux façades des palais vénitiens de grandes décorations, malheureusement effacées aujourd'hui.

Pâris Bordone voyagea. Les biographes le font venir en France, et, bien que les textes soient à cet égard incomplets et contradictoires, on doit penser qu'il visita notre pays en 1559, sous François II. Ce petit roi, dont le règne dura si peu, n'eut guère le temps d'employer Pâris Bordone, qui travailla, dit-on, pour le duc de Guise et le cardinal de Lorraine. Il est étrange qu'il ne reste plus aucune trace du voyage à Paris d'un peintre tel que Bordone. L'artiste trévisan paraît aussi avoir fait une excursion en Allemagne, et il n'est pas impossible qu'il se soit arrêté à Augsbourg : les Fugger possédaient plusieurs peintures de sa main, et l'Arétin, qui les a vues, écrit à Pâris Bordone, en 1548, pour lui dire qu'il en a admiré la saveur et la « nouveauté ». L'artiste se fixa ensuite à Venise et il y mourut en 1571.

Cette « nouveauté » que l'Arétin reconnaissait dans les œuvres de Pâris Bordone éclate particulièrement dans ses portraits. Lanzi remarque qu'il aime à vêtir ses personnages à la *giorgionesca,* et qu'il les met en scène avec beaucoup d'ingéniosité et de caprice. Et en effet, s'il représente une jeune fille, il place volontiers auprès d'elle une camériste qui apporte un miroir; s'il peint un chevalier, il le montre en compagnie d'un page qui agrafe son armure : chez Bordone, le portrait a presque toujours les allures du tableau.

Il n'était pas moins habile aux mythologies et aux pastorales. Nous avons vu longtemps à Paris, dans la collection de M. Beaucousin, un charmant groupe représentant *Daphnis et Chloé.* Ce tableau, aujourd'hui à la Galerie nationale de Londres, est d'un éclat de couleur incomparable. Chez Pâris Bordone, les carnations des enfants et des femmes sont d'un blond doré, et, pour les rendre plus lumineuses, l'artiste les entoure de draperies d'un ton riche et violent, d'étoffes de pourpre, de vêtements faits de ce velours « incarnadin », dont Brantôme habille souvent les élégantes de la cour de Henri II. Bordone a trouvé aussi, sur sa palette vénitienne, des noirs profonds et variés qui sont les plus beaux du monde. Nous regrettons que les deux peintures conservées au Louvre, *Vertumne et Pomone* et le portrait de Jérôme Crofft, ne suffisent pas à faire apprécier son talent vigoureux et fin.



1500 PARIS BORDONE 1570

L'ANNEAU DE SAINT MARC

(Académie de Venise)

Le chef-d'œuvre de l'artiste trévisan est à l'académie de Venise. C'est l'*Anneau de Saint-Marc*, que nous reproduisons. Ce tableau, qui provient de la Scuola de Saint-Marc, consacre le souvenir d'une légende restée chère aux Vénitiens. Une nuit, un barcarol dormait dans sa gondole, lorsque trois personnages mystérieux lui demandent de les conduire au Lido : à peine sont-ils entrés dans la barque qu'une terrible tempête commence à la faire sauter sur les flots. Les sombres génies de la mer, prenant la forme de démons et de monstres, font assaut contre le frêle esquif. Mais l'un des passagers apaise l'orage, et, en arrivant au port, le batelier reconnaît dans ses voyageurs saint Marc, patron de Venise, saint George et saint Théodore. « J'ai voulu, lui dit saint Marc, protéger contre la tempête ma ville bien-aimée; j'espère qu'elle se repentira et qu'elle renoncera aux plaisirs frivoles pour rentrer dans la voie du salut; voici mon anneau : porte-le au doge, et raconte-lui ce que tu as vu. » La légende une fois connue, le tableau de Pâris Bordone est expliqué.

« La scène, dit M. Charles Blanc, est vue de profil. Le pauvre pêcheur, conduit devant le doge, qui est assis sur son trône au milieu du conseil, s'avance d'un pas timide, et, n'osant franchir les deux marches qui le séparent encore d'un si grand personnage, il lui tend l'anneau de saint Marc. La lumière, une lumière dorée, vénitienne, traverse en diagonale la chambre du conseil, éclairant le doge et une partie des sénateurs qu'il préside, laissant une moitié du tableau dans une ombre égayée par des reflets. Des seigneurs, richement vêtus, se tiennent aux pieds de l'escalier de marbre... L'architecture est superbe, et, bien que les lignes et le ton en soient fermes, elle paraît baignée dans un fluide d'or... A travers une grande arcade qui s'ouvre dans la partie obscure du tableau, l'on aperçoit les cours intérieures d'un palais imaginaire, car toute l'architecture de ce morceau fameux est de l'invention de Pâris Bordone. Le coloris en est si charmant et si riche, si curieux dans ses localités, si éclatant dans son harmonie, qu'il peut supporter le voisinage des plus beaux Titien. Quant à la touche, elle est mâle et suave tout ensemble, nourrie et ferme comme un Giorgione, fondue, effumée comme un Corrége. »

Les Vénitiens n'ont jamais consenti à obéir à une discipline bien rigoureuse. Leur école ne fut point une académie, et chacun y garda le droit d'y parler tout haut selon son libre caprice. Contemporain de Pâris Bordone, Tintoret ne lui ressemble en aucune façon. C'est, comme on l'a bien dit, le roi des violents : il est excessif, furieux, admirable. La rapidité de son pinceau jeta Sebastiano del Piombo

dans la plus extrême surprise. « Le tableau qui me coûterait deux ans de travail, disait-il, Tintoret le peindrait en deux jours. »

Jacopo Robusti naquit à Venise en 1512 et y mourut en 1594. Son surnom de Tintoretto lui vient de la profession de son père qui était *tintore,* ou teinturier. Il passa à peine quelques semaines dans l'atelier de Titien, qui, lui aussi, paraît avoir été effrayé de la vaillance de ce pinceau enivré. Tintoret grandit seul par une étude assidue des moulages d'après l'antique, des œuvres florentines, qu'il lui fut donné de connaître, et des hardis coloristes dont il voyait constamment les merveilles. Il avait un idéal, et il prit soin de le formuler le jour où il écrivit en gros caractères aux murailles de son atelier la devise fameuse : *Il designo di Michel-Angelo ed il colorito di Tiziano*. Modéré dans ses vœux, il se serait contenté de ces deux trésors.

Tintoret resta toujours loin de son rêve : il n'eut ni le dessin de Michel-Ange ni le coloris de Titien : ce qui ne veut pas dire, assurément, qu'il n'ait pas été un audacieux dessinateur, un puissant coloriste; mais, s'il fut l'un et l'autre, ce fut à sa manière, et avec un accent tellement original qu'il semble prodigieux même dans ses chutes. Nul en effet n'eut de pareilles défaillances. Annibal Carrache disait de lui que, s'il a été quelquefois égal à Titien, il a été souvent inférieur à Tintoret.

L'œuvre de Robusti est immense. Elle suffirait à décorer une ville entière. On ne peut visiter une église ou un palais sans se trouver vis-à-vis d'une de ses peintures. Nous reproduisons la plus fameuse, *Saint Marc délivrant un esclave*.

Dès que vous entrez à l'académie de Venise, cette composition vous frappe et vous étonne. Comme pour le tableau de Pâris Bordone, le sujet est emprunté à la légende du saint protecteur de la ville. Un esclave chrétien est torturé par des bourreaux : mais c'est vainement qu'ils essayent de le faire expirer sous leurs coups; les instruments de supplice se brisent inutiles sur son corps robuste que ne peuvent entamer ni le tranchant de la hache ni la pointe acérée de l'épieu. Ce prodige est dû à l'intervention miraculeuse de saint Marc, qu'on voit apparaître dans le ciel et qui, par un mouvement d'une hardiesse de dessin sans égale, se précipite pour arracher l'esclave aux mains des tortionnaires épouvantés. Les spectateurs se regardent surpris; le juge, assis sur une estrade, se penche pour constater le miracle; suspendus aux colonnades voisines, des curieux assistent à cette scène tumultueuse et vivante. Cette grande composition se revêt des splendeurs d'un admirable coloris. Le jeu des clairs et des ombres est accentué avec un art extraordinaire; le saint s'enlève en vigueur sur un ciel lumineux; le corps de l'esclave se détache en



1512 TINTORET 1594

SAINT MARC DELIVRANT UN ESCLAVE

(Académie de Venise)

clair sur un fond de couleurs brunes et chaudes. La touche est libre sans turbulence, et l'ensemble est d'une richesse décorative qui, même à côté des plus belles œuvres de l'académie de Venise, reste l'enchantement du regard.

Tintoret est un des plus grands inventeurs de machines pittoresques; il a la fougue, il varie à l'infini les attitudes de la figure humaine, il excelle à grouper et à agiter les foules, il peint de beaux fonds d'architecture, il est inépuisable dans ses audaces savantes; mais c'est particulièrement par la manière dont il associe les couleurs, dont il fait jouer les tons clairs et les tons foncés, qu'il doit éveiller la curiosité et l'admiration. Les Vénitiens disent justement que Tintoret a eu trois pinceaux : un d'or, un d'argent, un de fer. Ils indiquent ainsi trois degrés d'excellence dans les peintures de ce fécond producteur. Il est visible en effet que toutes les œuvres de Robusti ne sont pas coulées dans le même métal. Il a eu de mauvais jours; il abuse alors des bruns noirs, et, à force de rompre ses tons, il se perd et s'alourdit dans une coloration étouffée et sans air. Mais ce n'est pas en ses heures de défaillance qu'il faut juger un tel maître. Ne voyons que les œuvres qu'il peignit avec son pinceau d'or, avec son pinceau d'argent. Ce qu'il faut admirer dans les peintures de Tintoret, c'est le sens profond de l'unité. Elles ont, dans leur opulence harmonieuse, l'aspect, si doux au regard, des tapis de la Perse ou des tissus de l'Inde; sur une forte trame où dominent les tons chauds, on voit courir des violets, des bleus, des roses d'un effet irrésistible pour ceux qui sont sensibles aux spectacles de la couleur. Ces résultats, on le sait, ne sont point dus au hasard; ils ont été obtenus au moyen de combinaisons calculées, d'une étude attentive des principes de l'harmonie. Ceux qui ignorent les lois des affinités et des contrastes peuvent les épeler dans Tintoret. Et n'est-ce pas là qu'Eugène Delacroix les a apprises?

Paul Véronèse, qui fut un aussi savant coloriste que Robusti, semble l'avoir dépassé pour le dessin, pour le sentiment de l'ordonnance et la magnificence de la composition. Tintoret a des accès de fièvre, il est toujours au bord du précipice. Il a des ailes, mais il peut tomber. Paul Véronèse a le génie et la sérénité; il marche tranquillement dans sa constante victoire : il ne s'est jamais trompé.

Né à Vérone en 1528, Paolo Caliari eut pour maîtres son père Gabriele, qui était sculpteur, et son oncle le peintre Antonio Badile. Peut-être pourrait-on trouver dans le caractère du dessin de Véronèse une trace de ce premier enseignement, surtout de celui qu'il reçut de Gabriele Caliari : le relief qu'il a donné à la forme, la solidité sculpturale de ses figures, font supposer qu'il a appris à modeler. Véro-

nèse était jeune encore, lorsque le cardinal Ercole Gonzaga le conduisit à Mantoue, où il travailla à la cathédrale. Après un court séjour à Vicence, il se fixa à Venise. Ses premières peintures, exécutées en 1555 dans l'église Saint-Sébastien, montrèrent en lui un rival heureux des maîtres les plus habiles. L'estime publique le plaça au niveau de Titien et de Tintoret. Il exécuta d'immenses travaux décoratifs au palais ducal, dans les églises, dans les maisons des nobles vénitiens, et il multiplia en même temps les tableaux religieux, les allégories, les portraits. En 1563, Girolamo Grimani, nommé ambassadeur auprès du pape, l'emmena à Rome avec lui. Paul Véronèse venait alors d'achever les *Noces de Cana,* l'une des merveilles de la peinture italienne; mais, curieux d'apprendre, il profita de son séjour à Rome pour étudier les œuvres de Michel-Ange et les statues antiques. Il en revint armé pour de plus grandes batailles.

Le dessin de Véronèse n'a pas toujours obtenu l'approbation des puristes. Les grammairiens de la forme lui reprochent de suivre de trop près la nature, de négliger l'idéal pour le portrait. Cet arrêt est rigoureux, il est injuste. A notre sentiment, Véronèse est un très-grand dessinateur. Nous en avons au Louvre une preuve éloquente.

Paul Véronèse revenait de Rome lorsqu'il peignit le plafond que nous reproduisons, *Jupiter foudroyant les Vices.* Ce plafond décorait la salle du Conseil des Dix, et, comme l'écrit Boschini, il est de la meilleure manière de l'artiste, « *della più fiera maniera che mai facesse* ». La scène se passe dans le ciel. Aux plus hautes régions des sphères éthérées, la figure de Jupiter se détache sur un fond de nuages dont les vapeurs sulfureuses ternissent pour un instant l'éternel azur. Le dieu est armé du foudre allégorique, et il le lance par un geste violent sur le groupe des Vices qui tombent épouvantés. Aux pieds de Jupiter, qui, dans la furie de son mouvement, garde la sérénité du visage, l'aigle irrité s'associe aux colères de son maître. Devant lui, un génie ailé, charmante et jeune figure aux cheveux couleur de lumière, tient un beau livre, dont la couverture d'un bleu intense s'enrichit de fermoirs d'or, et qui, dans la pensée de l'artiste, représente le recueil des arrêts du Conseil des Dix. Un peu plus bas, au milieu d'un ciel redevenu clair, se précipitent dans un désordre savamment combiné et qui montre bien à quel point Véronèse fut habile dans l'art du groupe, les figures emmêlées des Vices. On y reconnaît les principaux crimes soumis aux jugements de la redoutable magistrature vénitienne : la Rébellion est représentée par le vieillard qui a brisé ses liens; la Trahison est cette



1528 PAUL VÉRONÈSE 1588

JUPITER FOUDROYANT LES VICES

(Musée du Louvre)

figure au front déprimé qui tient à la main un écrit menteur, et, quant à cet autre personnage qui serre entre ses doigts crispés des monnaies de mauvais aloi, c'est assurément celui que Ridolfi appelle *il Falsario,* ou le Faussaire, le criminel ouvrier qui travaille dans l'ombre à contrefaire les sequins de la république. La Luxure est figurée par un dernier groupe, formé d'un homme aux robustes épaules et d'une femme à demi-nue, amants enlacés dont la divine colère n'interrompt pas les étreintes et qui tombent dans un baiser.

Étudié au point de vue de la composition, le *Jupiter foudroyant les Vices* a de quoi satisfaire les plus difficiles. Le don des grandes ordonnances et des harmonieux balancements de lignes ne saurait être contesté à Véronèse. Il montre ici son habileté à grouper les figures, et, pour obtenir une unité réelle dans un désordre apparent, il emploie tous les artifices légitimes; il dispose, en vue de l'ensemble, les attitudes des personnages et les courbes des draperies volantes; il combine, comme c'est le droit des coloristes, les tons clairs et les tons foncés, les ombres et les lumières. Homme heureux! il a la fougue, mais il a aussi la sagesse, et, alors même qu'il semble se laisser entraîner par les témérités du pinceau, la science est là qui surveille le caprice et le contient dans les harmonieuses lois du rhythme.

Ce plafond n'est d'ailleurs qu'une page dans le livre splendide qu'a écrit Paul Véronèse. Après avoir achevé le *Jupiter,* il travailla pendant plus de vingt ans encore, car il n'est mort qu'en 1588. Son œuvre n'est pas seulement considérable, elle est infinie, et l'on s'étonne que la vie d'un homme ait suffi à l'enfantement de tant de merveilles. Les *Noces de Cana*, dont nous aurions aimé à dire la beauté magique, le *Repas chez Simon le Pharisien*, qui est le triomphe de la couleur savante, les *Pèlerins d'Emmaüs* et d'autres tableaux de dimensions moins colossales montrent assez, même à ceux qui ne connaissent que le Louvre, quel peintre fut Paul Véronèse. Il faut l'étudier dans tous les musées de l'Europe, il faut surtout le voir à Venise. Il est au palais ducal, à l'Académie, à l'église Saint-Sébastien. C'est là qu'est son tombeau : c'est là que repose l'infatigable travailleur, qui a si bien exprimé les joies de la lumière, les fêtes de la couleur et de la vie.

Véronèse fut le dernier des grands peintres vénitiens. Lorsqu'il mourut, quelques artistes restaient encore sur la brèche, mais ils ne se sentaient pas assez forts pour continuer le mouvement. Tintoret avait soixante-seize ans, et le pinceau qu'il tenait de sa main lassée n'était plus le pinceau d'or des années heureuses. Jacopo Bassano et ses deux fils s'endormaient dans la répétition fastidieuse d'œuvres qui avaient pu

plaire un jour, mais dont la vulgarité devait bientôt fatiguer les bons juges; l'école ne pouvait se relever, ni avec Girolamo Muziano, qui s'était retiré à Rome, et qui d'ailleurs allait mourir (1590), ni avec Jacopo Palma le Jeune (1544-1628), ce producteur infatigable — et médiocre. Aussi l'école vénitienne, tombée aux mains des décorateurs, oublia-t-elle bientôt ses traditions glorieuses. Mais combien elle avait brillé avec Giorgione et Titien, et même avec les peintres de la génération nouvelle, les Bordone, les Tintoret, les Véronèse! Pendant plus de soixante ans, ils ont régné en maîtres souverains, assidus à exprimer, par la couleur et par la lumière, les magnificences de la vie extérieure, les somptuosités du soleil se jouant dans les architectures chimériques et faisant reluire les robes de brocart, les soies chatoyantes, les étoffes lamées d'or dont Venise aimait à se parer. Ces maîtres ont été de grands virtuoses; savants à orchestrer les tons, à alterner la note profonde et la note légère, ils nous ont donné un concert merveilleux. Ils n'ont oublié qu'un détail : c'est qu'il manquera toujours quelque chose à l'art qui ne parle point au cœur.



Portrait de Paul Véronèse, d'après lui-même.
(Musée des Offices, à Florence.)

XVI.

LA DÉCADENCE.



OMMENT l'école italienne a-t-elle péri? Par quelle fatalité les élèves trahirent-ils la pensée des maîtres, et pourquoi les mélancolies de l'ombre vinrent-elles envahir cette terre privilégiée où, pendant trois cents ans, l'art avait régné dans la liberté et dans la lumière? Faut-il chercher bien loin les causes d'une décadence dont l'histoire ne s'est pas encore consolée? Non : dans les exagérations, dans les erreurs, dans les mensonges qui attristèrent le dix-septième siècle, il n'y eut point de mystère. La chute avait été annoncée; elle était inévitable, et l'examen des faits démontre que tous les efforts qui furent tentés pour retenir l'école sur la pente où elle s'était engagée n'eurent d'autres résultats que d'accélérer son glissement vers l'abîme.

Après la mort de Michel-Ange, après celle de Titien, et malgré le dernier rayon que Tintoret et Véronèse font luire sur Venise, des signes de décadence se manifestent partout, et l'avenir semble plein de menaces. Nous avons déjà dit quelques mots de cette situation troublée. L'école romaine, on l'a vu, n'avait pas survécu à Jules Romain; les disciples de Michel-Ange inclinaient vers la violence; ce qui, sous le pinceau de Corrége, était la grâce vivante, avait dégénéré en fadeur; à Venise même, la prédominance du principe décoratif était un danger. Toutes les écoles devaient tomber, et elles tombèrent ensemble. Des causes morales contribuèrent à cette chute ou la provoquèrent. Pendant les vingt dernières années du seizième siècle, le niveau avait baissé. Les républiques n'existaient plus, la vitalité municipale

s'éteignait, l'Italie, en proie à des princes qui n'étaient que des serviteurs de l'étranger, se faisait hispano-autrichienne. Dans le domaine de la pensée, le temps allait venir des disputes frivoles : partout s'organisaient des sociétés littéraires où devaient triompher la rhétorique et le bel esprit, ennemis mortels de l'art, qui veut des cœurs naïfs et des âmes énergiquement trempées.

Bologne joua un grand rôle dans cette évolution prévue, qui annonçait de si tristes résultats. Bologne, c'est la ville savante, qui enseigne et qui pérore. *Bononia docet,* dit la vieille devise. Elle s'érigea en institutrice, et vers la fin du seizième siècle, voyant que les bonnes méthodes menaçaient de se perdre, elle eut l'ambition de professer l'idéal. La direction de ce prétendu mouvement de rénovatiou fut confiée à une famille d'artistes qui s'est fait une grande renommée, les Carracci, ou, pour défigurer leur nom à la française, les Carrache. On les prit pour des sauveurs, et beaucoup de livres enseignent encore qu'ils arrêtèrent la décadence commencée. Tel fut assurément leur désir; mais, pour guérir le mal, ils eurent recours à des remèdes douteux : si leurs soins n'ont point tué le malade, il est certain qu'ils ne l'ont point sauvé.

Le chef de la famille des Carrache est Louis, né à Bologne en 1555 et mort en 1619. C'était un esprit lent et, au dire des voisins, il promettait peu. On le fit entrer chez Prospero Fontana, qui n'était pas, comme on le lit partout, un trop mauvais maître. Au risque de greffer ici une biographie sur une autre, il faut rappeler que le Bolonais Fontana (1512-1597) appartient tout entier à l'école du seizième siècle. Il resta toujours épris du beau style, il aima les formes élégantes, les attitudes romano-florentines, ainsi qu'on le peut voir au musée de Bologne dans la *Mise au tombeau,* qui est son chef-d'œuvre. Cet excellent dessinateur est malheureusement un maître froid, nous n'osons dire ennuyeux.

Il n'eut pas grande influence sur Louis Carrache. Celui-ci alla se former à Venise : il travailla avec Tintoret qui, le voyant si lent à la besogne, lui conseilla d'abandonner la peinture : tel avait été aussi l'avis de Prospero Fontana. Louis Carrache persista : il vit Parme et Mantoue; à Florence, il connut un jeune maître, déjà fort compromis dans la manière, Domenico Cresti, qu'on a surnommé le Passignano. De retour à Bologne, Louis, qui avait tout comparé et qui croyait s'être assimilé la moelle des lions, fonda en 1589, avec l'aide de ses cousins, dont nous parlerons tout à l'heure, une académie qui devint bientôt très-féconde. C'est de cette école, l'académie des *Incamminati,* que sortirent les plus illustres Bolonais.

Louis Carrache, célèbre et vénéré dans toute l'Italie, laissa en mourant la renommée d'un réformateur.

Qu'a-t-il réformé? Son ambition paraît avoir été de lutter contre l'invasion du maniérisme facile, contre l'exubérance des faiseurs. A la fougue qui se vantait d'achever un tableau en quelques heures, il voulait substituer la raison patiente et le soin. L'intention était excellente. Mais Louis Carrache voulait aussi faire revivre les formes chères aux maîtres du commencement du seizième siècle; il prétendait surtout les combiner et les amalgamer, l'idéal étant à ses yeux la résultante et, pour ainsi dire, le total des qualités qu'on admire chez les créateurs glorieux. Son arithmétique se trompa dans l'addition. Nous avons des Louis Carrache au Louvre et au musée de Bologne : ce sont des tableaux sans flamme et sans couleur. Si le digne artiste revenait au monde, il s'étonnerait peut-être de voir qu'on le considère moins comme un peintre, que comme un estimable professeur de dessin.

Louis Carrache associa à son œuvre et à la direction de l'académie naissante ses deux cousins, Augustin et Annibal.

Augustin Carrache est né à Bologne en 1558. Indépendamment des conseils de Louis, il reçut les leçons de Fontana et de Passarotti; il se lia à Venise avec Véronèse et Tintoret, et travailla à Rome à la galerie Farnèse. Il vint mourir à Parme en 1601. Quoiqu'il ait beaucoup produit, Augustin Carrache compte peu comme peintre : il est plus sérieux comme graveur, son premier métier, l'orfévrerie, lui ayant appris l'art d'entamer le cuivre. Mais il fut très-mêlé à la fondation de l'académie que dirigeait Louis; il avait adopté les mêmes principes, et il se fit le théoricien de l'école dans le fameux sonnet cité par Malvasia, et tant de fois réimprimé. Ce sonnet, qui ne vaut pas un long poëme, semble avoir été inspiré d'abord par le désir de célébrer Niccolo dell'Abbate. Niccolo a été l'un des meilleurs disciples de Primatice, et l'on ne saurait trouver mauvais qu'Augustin Carrache ait fait son éloge. Mais ses quatorze vers ont une autre portée, ils enseignent à quelles conditions on peut devenir un grand peintre, et vraiment Augustin n'est pas trop exigeant. Il se borne à demander à l'artiste de réunir aux qualités de Michel-Ange celles de Titien, de Corrége, de Raphaël, de Tibaldi, de Primatice, et, pour compléter le mélange idéal, il lui conseille d'ajouter un peu de la grâce du Parmesan. L'honnête Augustin Carrache s'égare ici dans la région des chimères. Mais le fameux sonnet devait être rappelé : il dit, aussi bien qu'un tableau, quel était le rêve des Carrache.

L'artiste le plus sérieux de la famille fut Annibal. Cousin germain de Louis et frère d'Augustin, il naquit à Bologne en 1560, et mourut à Rome en 1609. Comme les deux Carrache dont nous avons déjà parlé, il étudia à Parme les œuvres de Corrége, et à Venise celles des grands coloristes; il eut part à la fondation et à la direction de l'académie des *Incamminati,* et étonna les Bolonais par un savant éclectisme. Lanzi rappelle que, lorsque Annibal peignit son tableau de San Giorgio, il trouva moyen d'imiter Paul Véronèse dans la figure de la Vierge, Corrége dans celles de l'Enfant Jésus et du petit saint Jean-Baptiste, Titien dans l'évangéliste saint Jean et le Parmesan dans la sainte Catherine. Il était difficile d'avouer plus nettement les vices du système. Associer, dans la même œuvre, des types si divers, n'était-ce pas se plaire à la discordance, ou se condamner, pour obtenir un semblant d'harmonie, à atténuer le caractère propre à chaque maître?

Annibal Carrache n'employa pas toujours des méthodes aussi aventureuses. Pareil au fondeur qui, par l'alliage de métaux différents, obtient un bronze qui a sa cohésion et son prix, il essaya, — travail difficile, — de combiner les qualités particulières de chacun des maîtres qu'il aimait : il les corrigeait les uns par les autres : en empruntant un peu de couleur à Véronèse, un peu de grâce à Corrége, un peu de style à Raphaël, il finissait par faire un Annibal Carrache. Il se composa ainsi une personnalité, qui n'est pas indigne de quelque estime.

Le musée de Bologne a gardé plusieurs tableaux intéressants d'Annibal Carrache. On trouvera ici la reproduction d'une de ses meilleures peintures. On peut, en raison de son origine, la désigner sous le nom de la *Vierge de San Lodovico.* Elle était placée dans ce couvent, et l'on en faisait un tel cas qu'on ne l'exposait qu'aux jours de fête à la vénération des fidèles. L'artiste y a groupé la Vierge et l'Enfant Jésus dans une gloire : au-dessous, sont saint Louis, — non le roi, mais l'évêque, — saint Alexis, saint Jean-Baptiste, saint François d'Assise, sainte Claire et sainte Catherine d'Alexandrie. Y a-t-il dans cette composition un élan du cœur, un sentiment religieux, un style pur? Non, sans doute, mais une certaine sagesse tempérée. Annibal Carrache a toujours eu plus de mémoire que d'invention.

Il était cependant capable d'un plus grand effort, et peut-être pourrait-on dire que la fable antique l'a mieux inspiré que les choses saintes. Son œuvre la plus vantée est la décoration de la galerie du palais Farnèse, à Rome. Le sujet principal, celui du moins qui enrichit le centre de la voûte, représente le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane.* D'autres motifs empruntés aux amours mythologiques,



1560 ANNIBAL CARRACHE 1609

LA VIERGE DE SAN LODOVICO

Musée de Bologne

l'*Aurore, Vénus, Junon, Diane, Andromède,* des figures soutenant des corniches, des imitations de bas-reliefs, complètent cette vaste décoration qui occupa pendant huit ans le pinceau d'Annibal et à laquelle son frère Augustin fut un instant associé. Cette galerie a été fort admirée et Annibal y a montré, selon son habitude, une grande facilité à s'approprier les inventions de ses devanciers. M. H. Delaborde fait remarquer avec raison qu'Annibal poussa la déférence jusqu'au renoncement. « Dans *Mercure et Pâris,* dit-il, la figure du berger rappelle trop directement le goût du dessin et certaines attitudes tourmentées de Corrége; la tête est une reproduction de la tête de l'Amour peinte par Raphaël à la Farnésine. La *Vénus,* devant laquelle Anchise s'agenouille, semble copiée d'après la *Fornarina,* du palais Barberini. On pourrait aisément multiplier les remarques de ce genre et montrer qu'en voulant établir un compromis entre le beau antique, la grâce de Corrége et la vigueur de Raphaël à l'époque de sa troisième manière, Annibal n'a fait trop souvent qu'ajuster des pièces de rapport et inventorier les mérites d'autrui. »

Tels en effet devaient être les résultats du système que les Carrache essayaient de faire prévaloir. Ce système a un nom : il s'appelle l'éclectisme, et il n'a jamais produit en fait d'art que des fruits sans saveur. Aussi l'enseignement de l'académie des *Incamminati* fut-il assez vivement discuté. Des élèves illustres, — nous aurons bientôt à en citer quelques-uns, — sortirent de l'école de Bologne; mais, de divers points de l'Italie, les protestations affluèrent. La plus énergique, et disons-le, la plus dangereuse pour l'art déjà si compromis, fut celle que Michel-Ange de Caravage se chargea de formuler avec une brutale éloquence.

Chose étrange! Michel-Angiolo Amerighi est un Lombard. Il naquit en 1569 à Caravaggio, près de Milan. Les mânes de Luini et de Marco da Oggione doivent frémir en songeant que ce furieux est leur compatriote. Un voyage qu'il fit dans sa jeunesse à Venise lui permit d'étudier Giorgione, et nous voyons en effet que, dans ses portraits surtout, il a trouvé parfois sur sa palette une chaleur de ton assez vénitienne. Mais l'abus du noir devait tout gâter. Arrivé à Rome, Caravage commença la guerre : il lutta, non-seulement avec le pinceau, mais avec l'épée. Farouche et batailleur, il chercha querelle à Josépin, et malmena le jeune peintre qui devait être Guido Reni. Le séjour de Rome lui paraissant peu sûr, — il avait, dans une dispute de jeu, passé sa dague au travers du corps d'un de ses camarades, — il s'enfuit à Malte. Il y fut fort bien reçu; mais, ayant eu maille à partir avec un des chevaliers de l'ordre, il fut emprisonné. Caravage n'était pas homme à accepter une

pareille solution; il s'évada, traversa la Sicile et vint travailler à Naples. Il s'apprêtait à partir pour Rome, lorsque la fièvre l'emporta à quarante ans, en 1609.

Michel-Ange de Caravage est un artiste singulier. Il professe pour les Carrache des dédains superbes; il condamne hardiment leurs méthodes; il soutient qu'il ne faut étudier ni Corrége, ni Raphaël, ni Titien, et que la seule institutrice de l'artiste, c'est la nature. Si, sur son chemin, il rencontre la laideur, la trivialité, la bassesse, il ne se détourne pas, il les accueille et leur fait fête. Il peint des bohémiens, des diseuses de bonne aventure, des ivrognes, des joueurs, des chenapans. Il a du reste un talent vigoureux et plein de séve : il est d'autant plus dangereux qu'il est habile dans le portrait, et que, savant dans l'art du clair-obscur, il a une manière brutale, mais puissante, d'opposer les tons clairs aux tons foncés. Caravage exerça sur la peinture italienne une influence considérable. Il eut pour imitateurs Bartolommeo Manfredi (1580-1617), notre Valentin, l'Espagnol Ribera, et même des Hollandais et des Flamands. « Cet homme est venu pour perdre la peinture, » disait, bien longtemps après, Nicolas Poussin.

Caravage eut en effet une grande part dans les tristes progrès de la décadence. Il n'apportait pas seulement la vulgarité des types, il mettait aussi à la mode le jeu strident des ombres et des clairs, et, perdant bientôt toute mesure, il tombait dans l'abus des noirs. Les Carrache avaient déjà beaucoup contribué à décolorer la palette italienne : il acheva de l'assombrir.

Le dix-septième siècle s'ouvrait, on le voit, sous d'assez tristes auspices. L'histoire de la peinture à cette époque est intéressante comme le peut être le récit d'une maladie, avec ses alternatives menaçantes aujourd'hui et rassurantes demain. On hésite à croire que l'art va périr; on espère qu'une crise heureuse se produira. Et jamais inquiétude ne fut plus légitime, car tous les peintres de ce temps ont, dans leur idéal et dans leur méthode, quelque chose qui les condamne. Plusieurs, néanmoins, ont fait un effort dont il faut leur tenir compte. Les meilleurs sortirent de l'école que les Carrache avaient organisée.

Guido Reni, ou le Guide, est né en 1575 à Calvenzano, près de Bologne. Il travailla d'abord avec le Flamand Denis Calvaert, maître médiocrement aimable qui avait pour ses élèves des rudesses d'un autre âge. Au début, Guido supporta ces mauvais traitements, mais, vers 1595, il quitta Calvaert pour entrer à l'académie des Carrache. Il fut bientôt le meilleur espoir de leur école. Aux premières années du dix-septième siècle, il suivit Annibal à Rome, et, quoique le terrible Caravage et



1575 GUIDO RENI 1642

L'AURORE

(Palais Rospigliosi, à Rome)

sa grande épée lui aient causé beaucoup d'ennuis, il trouva une distraction dans le succès. Guido Reni fut regardé comme un sauveur, car on sentait bien que l'art périssait et que le sentiment des choses élégantes s'éteignait dans les âmes. On crut un instant que Guido pourrait lutter contre le mal. Il l'essaya en effet. Il demeura près de vingt ans à Rome, où il menait grand train et vivait en gentilhomme. Appelé à Naples en 1622, pour décorer la chapelle de Saint-Janvier, il y trouva un rival dangereux, Lanfranc, et, après avoir fait un nouveau séjour à Rome, il revint dans sa patrie où il mourut en 1642. Des difficultés de toutes sortes empoisonnèrent les dernières années de sa vie. Guido était joueur, sa prodigalité ne connaissait pas de limites. Obligé de regagner par le travail l'argent follement dépensé, il abusa de la facilité de son pinceau. Il peignit alors beaucoup de têtes et de figures en buste, qui lui étaient fort bien payées. Malvasia raconte que trois heures, et moins quelquefois, lui suffisaient pour improviser une madone, une Madeleine ou un saint Sébastien. De là tant d'œuvres banales dans une manière courante et vide. Guido Reni finit fort tristement. Celui qui devait sauver la peinture contribua beaucoup à la perdre.

Il ne fut pas toujours, il est vrai, l'insipide faiseur dont Malvasia nous a dit les procédés expéditifs. Il avait cru à l'art, et, pour montrer ce qu'il sut faire en ses jours heureux, nous reproduisons le célèbre plafond du palais Rospigliosi, à Rome, l'*Aurore*. Apollon conduit le char du Jour que traînent quatre chevaux rapides. Autour du char, des femmes marchent les mains enlacées : elles symbolisent les Heures. L'Amour, tenant une torche enflammée, vole dans le ciel au-dessus des chevaux; enfin une figure de femme, l'Aurore, placée devant le char d'Apollon, semble lui ouvrir les chemins de l'air et répand des fleurs sur la terre. On peut voir dans cette fresque quel idéal Guido Reni s'était fait sous le rapport de la composition et du style. Au point de vue de l'arrangement général, le groupe a peu d'unité; les masses ne s'équilibrent pas : le plafond est vide dans la partie du ciel où vole l'Aurore; il est trop chargé dans celle qu'occupe le char d'Apollon entouré des Heures. Quant aux types, ils sont d'une élégance un peu lourde : l'Aurore pourrait être plus légère; et les autres figures de femmes ont, pour des habitantes des régions célestes, des formes trop pleines et trop solides. Mais il y a dans cette peinture une grâce facile, les têtes sont jolies plutôt que belles, le ton général n'est pas désagréable dans sa douceur tranquille. L'ensemble est correct, sage et froid.

Comme exécutant, Guido Reni montra souvent de grandes qualités. Avant

d'adopter la méthode expéditive qui caractérise sa dernière manière, il eut un beau pinceau, un faire large, savoureux, empâté. Même au musée du Louvre, on peut voir de l'artiste bolonais d'excellents morceaux de peinture : il a parfois un coloris argenté et plein de finesse, mais souvent aussi ces blancheurs s'opposent violemment à des ombres opaques, ou l'ensemble s'affadit dans une coloration délavée et sans ressort. Du reste, alors même que Guido serait parvenu à peindre toujours avec son pinceau d'argent, que serait-il? Un habile praticien, et pas autre chose : la flamme intérieure lui a manqué. Dans une époque de décadence, il occupe un rang honorable; mais il n'appartient pas à la famille des vrais maîtres.

Domenico Zampieri, ou le Dominiquin, ne nous fera pas sortir des régions tempérées où nous sommes entrés avec les Carrache et où le Guide nous a retenus. C'était aussi un Bolonais. Né en 1581, il mourut à Naples en 1641, après avoir passé la plus grande partie de sa vie à Rome. Nature mélancolique et timide, il vécut au milieu des peintres pleins de forfanterie et même un peu spadassins qui troublaient de leurs querelles les provinces de l'Italie méridionale. Il avait du reste un sérieux souci de l'art, et, lui aussi, il fut considéré comme un sauveur.

Malheureusement, le Dominiquin eut un certain goût pour la rhétorique, et il n'oublia jamais l'enseignement qu'au sortir de l'atelier de Calvaert il reçut dans l'académie des Carrache. On admire beaucoup au musée de Bologne son grand tableau du *Martyre de saint Pierre de Vérone* : en traitant à nouveau ce sujet, qui avait inspiré à Titien l'un de ses chefs-d'œuvre, Zampieri s'est montré violent et brutal. A-t-il au moins été émouvant? Non : le geste est outré, la pantomime des personnages semble empruntée au théâtre, à la fausse tragédie des temps de décadence. Il en est de même du *Martyre de sainte Agnès,* que l'on voit aussi à la pinacothèque. L'artiste bolonais a trouvé le moyen d'être à la fois excessif et glacé.

A Rome, Dominiquin se relève. La *Communion de saint Jérôme,* de la galerie du Vatican, est un tableau d'une célébrité universelle. L'invention du sujet n'appartient pas au Dominiquin; le motif principal est emprunté à une peinture d'Augustin Carrache, conservée aujourd'hui au musée de Bologne. Mais l'élève a été mieux inspiré que le maître. Le sentiment des grandes ordonnances et l'unité de l'action sont les qualités les plus remarquables de cette composition si admirée de Poussin. Accablé par l'âge et par les macérations, saint Jérôme va mourir; ses amis soutiennent son corps défaillant; sainte Paule, qui l'avait accompagné à Béthléem, baise la main du solitaire. Un prêtre le fait communier pour la dernière fois : un diacre tient le



LE DOMINIQUIN

LA COMMUNION DE SAINT JÉRÔME

calice, un sous-diacre — figure jeune et charmante, — est à genoux au premier plan; des anges, d'un dessin ferme et pur, apparaissent sous le portique où s'accomplit ce drame religieux. Dominiquin a soigné l'expression des têtes : celle de saint Jérôme est pleine de ferveur. La coloration du tableau est d'ailleurs brillante et forte. Mais il est impossible de ne pas oublier que le sujet avait déjà été traité, presque dans le même sentiment, par Augustin Carrache. Les ennemis de Dominiquin ne manquèrent pas de s'en souvenir lorsque son tableau fut placé à San Girolamo della Carita : ils se hâtèrent de faire graver le *Saint Jérôme* d'Augustin, et de multiplier les exemplaires de cette estampe. N'était-ce pas de bonne guerre? Dominiquin avait peu d'imagination. On peut dire du reste, d'une manière générale, que le génie d'invention a fait défaut à la plupart des maîtres de Bologne.

Le dernier des Bolonais illustres fut le Guerchin, ou Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666). Il se forma sous des maîtres obscurs, et, bien qu'il ait visité dans sa jeunesse Venise et Ferrare, il demeura le fidèle disciple de l'école bolonaise. Il fit de grands travaux à Rome, notamment à la villa Ludovisi, où il reste de lui une *Aurore*, qui devait rivaliser avec celle de Guido. Guerchin était à bien des égards supérieur à ce dernier maître; il a plus de vigueur, mais ses types sont ordinairement d'une vulgarité désespérante. Et voyez comme les générations successives font paraître des goûts différents! Il y a cent ans, nos devanciers trouvaient Guerchin dramatique! Lorsque nous visitons aujourd'hui le musée et les églises de Bologne, c'est à peine si nous jetons un regard distrait sur les productions de ce peintre si vanté jadis. Ces dédains peuvent sembler sévères; ils ne sont qu'une forme de la justice. Comparé aux maîtres du dix-septième siècle, Guerchin garde, grâce à l'énergie de son pinceau, un rang très-estimable; mais, si l'on se place au point de vue de l'art éternel, quelle figure peut-il faire à côté des créateurs grandioses ou charmants?

La décadence dont nous venons de constater les tristes progrès n'attrista pas seulement Bologne et la Romagne; elle sévissait en Toscane, à Rome, à Naples, partout. L'école florentine, en ces temps peu sévères, avait abouti à Pietro Berretini, ou Pierre de Cortone, car il était du pays de Signorelli, ce maître habile aux décorations pompeuses, et d'ailleurs si vides de sentiments et d'idées. Né en 1596, il est mort à Rome en 1669. Mythologie, sujets religieux, il traitait tout avec le même sans façon. Le plafond du palais Barberini, ceux du palais Pitti, sont de remarquables machines qui montrent une invention facile et quelques qualités de dessin. Mais quel talent mal employé et combien ces fades allégories disent peu!

A la même époque on vit l'Italie s'éprendre des genres familiers et s'intéresser à l'anecdote. Caravage et Manfredi l'y avaient préparée. Une colonie flamande, qui reconnaissait pour chef Pierre Van Laar, se plaisait à multiplier les tableaux qu'on a appelés des « bambochades ». Nous ne voulons médire d'aucun genre, l'art a partout sa place, mais il est évident qu'il y a une distance entre l'*École d'Athènes* et les petites peintures qui groupent des buveurs attablés dans un cabaret, des paysans revenant de la foire ou des bateleurs faisant la parade. Un artiste romain, Michel-Ange Cerquozzi, — ou Michel-Ange des Batailles, — obtint un grand succès à Rome par des tableaux empruntés à cet ordre d'idées (1602?-1660). Sa manière n'est pas sans esprit; mais son coloris est noir. En général, la plupart des maîtres de cette époque sont de très-médiocres coloristes : l'influence de Caravage persistait, et ils ne s'étaient point trompés, ceux qui avaient vu en lui un danger pour l'école.

Les choses n'allaient pas mieux à Naples; mais les peintres napolitains gardaient une exécution pleine de verve et une grande vigueur de pinceau. Aniello Falcone a fait d'excellentes batailles (1600-1665) et il a eu l'honneur de former un élève d'une originalité très-accentuée, Salvator Rosa.

Né en 1615 à la Renella, dans les environs de Naples, Salvator avait déjà commencé à apprendre à peindre sous des maîtres ignorés, lorsque Aniello Falcone lui montra un meilleur chemin. Après avoir copié des sujets de fantaisie, le jeune artiste imagina de faire des paysages et des marines. Lanfranc encouragea ses débuts, et ce fut d'après ses conseils que Salvator Rosa partit pour Rome (1635). Là il trouva un chaleureux protecteur, le cardinal Brancacci, évêque de Viterbe, qui lui confia de grands travaux. C'est alors que Salvator sentit s'éveiller en lui des goûts poétiques; il se piquait de bel esprit et il a laissé des satires, dont nous aurions à tenir compte si nous écrivions l'histoire de la littérature italienne.

De retour à Naples vers la fin de 1646, Salvator s'associa l'année suivante à la conspiration de Masaniello; il paya même de sa personne, et entra dans la bande que commandait son maître Falcone et qui s'appelait la « Compagnie de la mort ». Ce soulèvement populaire eut une triste issue : Masaniello fut tué, et, le vice-roi trouvant de mauvais goût qu'on eût eu l'audace de s'attaquer à la puissance espagnole, Salvator et Falcone durent se réfugier à Rome. Salvator y vivait, fort occupé de peinture et de poésie, lorsque le grand-duc de Toscane l'appela à sa cour. Après avoir passé neuf ans à Florence, il revint à Rome et il y mourut en 1673.

Salvator Rosa n'a pas été seulement paysagiste. Il a fait des tableaux religieux,



1615 SALVATOR ROSA 1673

UNE BATAILLE

(Musée du Louvre)

des allégories, des batailles, des portraits. C'est surtout au palais Pitti qu'on peut étudier son talent. Cette collection ne possède pas moins de quinze peintures de Salvator, notamment des marines d'un très-grand aspect, et beaucoup plus vraies que ces paysages où il entasse, sous un ciel d'orage, des rochers et des troncs d'arbres frappés de la foudre : ce sont là des inventions artificielles et qui, violentes par l'intention, restent froides parce qu'elles ne sont pas empruntées à la nature. Quant au talent de l'artiste napolitain comme peintre de batailles, nous en trouvons au Louvre une preuve éclatante. Nous reproduisons la *Bataille* de Salvator Rosa. Auprès des ruines d'un temple romain, des guerriers vêtus à l'antique, — l'antique de 1652! — combattent à pied et à cheval. La mêlée est furieuse; au fond on aperçoit un corps de cavalerie poursuivant des fuyards, et, sur un autre point, le flamboiement de vaisseaux incendiés. Ce tableau est un des meilleurs de l'artiste : l'exécution est pleine de verve, le pinceau y montre une dextérité amusante. Ce n'est pas sans dessein que nous employons ce mot : la *Bataille* de Salvator, en effet, n'est pas très-sérieuse, et ce qui y manque le plus, c'est le sentiment de la tragédie.

Un art si peu ému devait fatalement aboutir à un art gai. Le dernier mot du dix-septième siècle fut dit par Luca Giordano. Pendant que les représentants dégénérés de l'école romaine, Andrea Sacchi et Carlo Maratta, poussaient de plus en plus la peinture vers les banalités insignifiantes, Giordano vint mêler aux somnolences de ces artistes alanguis une sorte de *furia* follement éprise des caprices de la touche et de la couleur. Né à Naples en 1632, il commença par l'éclectisme. Élève de Ribera et de Pierre de Cortone, il étudia les Carrache à Bologne, Corrége à Parme, Véronèse à Venise, et il croyait le plus naïvement du monde ressembler un peu à tous ces maîtres. La facilité de son pinceau fut sans égale : son père, habile à spéculer sur le talent de Luca, lui avait donné un jour un conseil dangereux : Fais vite, *fa presto,* et l'artiste se comporta de telle sorte que ces deux mots finirent par lui constituer un surnom. Il mit sa gloire à le mériter. Il travailla à Florence, et, après avoir passé dix ans en Espagne, il vint mourir à Naples en 1705. Peu d'existences furent plus fêtées que la sienne et plus applaudies.

L'œuvre de Luca Giordano est partout : mais c'est particulièrement en Espagne qu'il faut étudier le *Fa presto*. Le musée de Madrid est tellement riche en tableaux de sa main qu'il en est encombré : les plus curieux sont des pastiches. Giordano faisait des Rubens, des Bassan, des Ribera, et, à prendre ces imitations comme des jeux d'esprit, comme des amusements du pinceau, elles méritent un quart d'heure

d'étude. Dans la peinture décorative, Luca Giordano a fait des prodiges : la voûte de l'escalier de l'Escorial reste un monument de facilité et d'abondance; mais quelle stérilité dans ce luxe intempérant! Auprès de ce bavardage sans frein, les plafonds de Pierre de Cortone ont presque de la discrétion.

Au point de vue historique, Luca Giordano est un maître important. Il annonce les décorateurs frivoles qui vont envahir l'Italie. Dessinateur peu scrupuleux, il enseigna comment les couleurs peuvent être égayées. Lorsqu'il pastiche Ribera, il abuse des tons noirs; mais, quand il se livre à son inspiration personnelle, il se plaît aux nuances claires, il peint des carnations blanchissantes, il a des bleus vifs, des roses tendres. Le tableau de Luca Giordano au musée du Louvre, *Mars et Vénus*, représente bien cette tendance nouvelle de l'école italienne. Ce manque absolu de gravité, ces colorations scintillantes, ces sourires affadis, c'est le dix-huitième siècle qui commence. Les temps sont venus de la peinture d'éventail.



La Sybille Persique, par le Guerchin.
(Musée du Capitole, à Rome.)

XVII.

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE.



Le dix-huitième siècle a été, en Italie comme ailleurs, le siècle de l'esprit. Lassé des œuvres sévères, l'art s'arrête, et, un peu étonné d'avoir été sublime, il se repose et se joue aux choses souriantes et faciles. Il avait autrefois la noble ambition de parler aux âmes : il se contente de plaire aux yeux. Combien nous sommes loin des heures glorieuses! Certaines combinaisons de couleurs vives et claires; les élégances d'un dessin qui remplace la beauté par la coquetterie, le charme piquant d'une exécution spirituellement lâchée, c'est là ce qui doit suffire aux peintres de la génération nouvelle. Et tel est le dédain que la sérieuse histoire professe pour l'art de cette période, qu'elle s'abstient volontiers d'en parler. Nos prédécesseurs s'arrêtent presque tous à Luca Giordano, et quelques-uns s'excusent d'avoir conduit leur récit jusqu'au maître qui mena si gaiement le deuil de l'école dégénérée et perdue.

L'Italie du dix-huitième siècle eut exactement l'art qu'elle méritait. Le président de Brosses, en 1740, l'abbé Richard, en 1769, et bien d'autres encore nous ont laissé un tableau fidèle des mœurs de la société élégante et lettrée à cette époque : dans les cours des princes italiens, tout est bal et mascarade; les gens du bel air passent leur vie autour d'une table de jeu; les abbés font des comédies; les femmes ont des aventures. Ce monde romanesque s'amuse aux ballets, aux chansons légères, aux badinages de l'esprit. Quel changement et quelle chute! Aux temps naïfs et forts, le poëte s'appelait Dante ou Pétrarque : il s'appelle aujourd'hui Métastase.

Qu'aurait fait d'un art sérieux cette société éprise des bagatelles? Elle demandait un art frivole : on le lui donna. Parmi les peintres empressés à lui complaire, nous ne pouvons citer que quelques noms caractéristiques. Mais une observation générale doit ici trouver sa place. Dans l'ordre des créations qui exigent un peu de gravité et de tenue, la faiblesse fut extrême : l'école montra au contraire un reste de vitalité et de séve dans les genres secondaires qui vivent par l'esprit.

Chez les maîtres les plus habiles du temps, on retrouve à peine le caractère distinctif des écoles diverses auxquelles paraîtraient les rattacher leur naissance et leurs origines. Comment saurions-nous, si les livres ne nous le disaient pas, que Benedetto Luti est un Florentin? Né en 1666, il eut pour maître Ciro Ferri, qui lui-même obéissait fidèlement aux méthodes de Pierre de Cortone. Il mourut en 1724 à Rome, où il avait beaucoup travaillé pour Clément XI. Il fit un grand nombre de pastels, et il semble que l'usage des crayons de couleur ait laissé sa trace dans ses peintures à l'huile. Luti abonde en bleus fades, en teintes délavées et fausses : son chef-d'œuvre, — *Moïse sauvé des eaux,* — est au Musée des Offices. Il est difficile d'être moins sérieux. Luti est vraiment le maître de Carle Vanloo, qui fut cependant plus coloriste que lui.

Clément XI honora aussi d'une grande estime Sébastien Conca, né à Gaëte en 1679, et mort en 1764. C'était un décorateur qui continuait Solimena, et par suite Luca Giordano. On a peine à comprendre aujourd'hui qu'il ait joui au siècle dernier d'une aussi brillante réputation : en lisant le *Voyage d'Italie* de Cochin, on devine, qu'en entrant dans une église, l'artiste parisien cherche d'abord les tableaux de Conca. Cochin nous parle aussi, dans la piquante lettre que les *Archives de l'art français* ont publiée, de quelques autres peintres, notamment de l'illustre Pompeo Battoni (Lucques, 1708; Rome, 1787). Le voyageur, qui paraît y mettre un peu de malice, signale fort justement un léger défaut dans le procédé de composition de Battoni et de ses rivaux, à savoir « que leurs figures semblent plus occupées du soin de se donner une attitude agréable, que de celui de faire l'action pour laquelle elles sont placées dans le tableau ». Le chevalier Corrado Giaquinto, élève de Solimena, et qui, d'après Ticozzi, vécut de 1690 à 1765, n'échappe pas aux observations du critique français. Après avoir vanté l'abondance de son invention et sa grâce, il ajoute : « C'est dommage que ses tableaux soient trop agréables par un ton de couleur de rose qui y domine. » Trop agréables est fort bien dit : c'est le défaut de tous ces maîtres si pauvres par l'émotion, si amollis pour le dessin! Et quant

aux tons roses, ils en ont en effet abusé à ce point qu'ils seraient capables de faire regretter Caravage.

Venise sacrifia aussi au caprice; mais, — tout sentiment sérieux étant d'ailleurs écarté, — elle eut vraiment des décorateurs pleins de charme et d'audace. Sebastiano Ricci (1662-1734) a laissé plus d'une page agréablement maniérée : il triomphe dans les colorations claires. Antonio Pellegrini fut considéré comme un grand homme (1675-1741). Il passa sa vie à courir l'Europe; et, bien reçu partout, il travailla à Londres, à Anvers, à Vienne, à Paris. Son voyage en France est de 1720. Pellegrini peignit en vingt-quatre jours l'immense plafond de la salle de la Banque, où se réunissaient, sous le Régent, les actionnaires du Mississipi. Il ne nous reste plus rien de cette peinture qui, si l'on en juge d'après les œuvres subsistantes de Pellegrini, ne fut guère autre chose qu'une improvisation peu digne d'estime.

Gio Battista Piazzetta est encore un Vénitien, mais fort mélangé (1682-1754). Au lieu de se former à Venise, ce qui eût été facile et sage, il imagina d'aller à Bologne, où il devint l'élève de Giuseppe Maria Crespi, surnommé *lo Spagnuolo*. Il s'attacha en même temps à l'étude des œuvres du Guerchin, et il y prit le goût des vives lumières contrastées avec les ombres fortes. Ce sont ces ombres qui l'ont perdu; elles ont noirci, et ses tableaux sont aujourd'hui discordants et sans éclat. M. Charles Blanc voit dans Piazzetta « un Caravage vénitien ». Cochin ne l'a pas mal jugé. « Piazzetta, dit-il, est plein de goust, ingénieux et gracieux dans sa composition; sa manière est ferme et grande; son pinceau est large et moelleux, mais sa couleur est fausse et maniérée. Le ton général de ses tableaux est jaunastre et les ombres rousses; d'autres fois, le violastre y domine. » Mais aussi l'étrange idée pour un Vénitien d'aller préférer Guerchin à Véronèse!

Gio Battista Tiepolo fut plus avisé. C'est, à tous les points de vue, un peintre de la décadence, mais il garde l'esprit de l'invention et de la couleur; et, devant ses plafonds et ses toiles de fantaisie, les juges austères doivent quelquefois s'avouer charmés. Né à Venise en 1697, il mourut à Madrid en 1770. Son maître fut Gregorio Lazzarini : à ses débuts, Tiepolo se laissa toucher un instant par la manière vigoureuse et vibrante de Piazzetta; mais il se corrigea bien vite; aux ombres noires il préféra les demi-teintes transparentes et il inclina vers les tons clairs : de là, tant d'œuvres séduisantes pour le regard, bien que fort maniérées au point de vue du dessin : Tiepolo a parfois poussé l'audace des raccourcis jusqu'à l'insolence. L'Espagne, où il passa les dernières années de sa vie, a gardé quelques-unes de ses déco-

rations : les palais de Venise en sont remplis. Son fils Domenico essaya de marcher sur ses traces; il est cependant plus monotone, ainsi qu'on le peut voir, à Madrid, au musée du Fomento, dans la série de compositions consacrées à la Passion du Christ. Toute signification morale manque aux tableaux des deux Tiepolo : mais, par le jeu souriant de la coloration, leur spirituelle peinture a souvent le charme d'un bouquet.

Les Vénitiens du dix-huitième siècle ne réussirent pas moins dans les genres secondaires. Il ne faut point dédaigner Pietro Longhi (1702-1762). Mariette dépasse la mesure lorsqu'il dit « qu'il devint un autre Watteau ». Longhi n'a pas le vif esprit, la grâce amoureuse du peintre des fêtes galantes. Il ressemblerait plutôt à Jeaurat : il excelle aux mascarades et à ces sujets empruntés à la vie réelle, que l'on a appelés des tableaux de « conversations ». Pietro Longhi est surtout bon costumier, et, lorsqu'on écrira l'histoire de la mode vénitienne, n'est-ce pas chez lui qu'il faudra puiser des documents? C'est Venise d'ailleurs qui a donné à l'Italie ses derniers peintres, Canaletti et Guardi.

Antonio Canale, surnommé Canaletti, est né à Venise en 1697. Il est mort en 1768, après avoir fait une excursion à Rome et deux voyages en Angleterre. Il avait voué son pinceau à la représentation de sa ville natale, et il a mis tant de talent à reproduire les aspects pittoresques de ses canaux, de ses quais, de ses églises, qu'il est parvenu à rendre Venise familière à ceux-là même qui n'y ont point vécu. Canaletti a poussé très-haut le sentiment et la science de la lumière; il donne de la vie à l'architecture et à la perspective, et, lorsqu'il daigne les faire lui-même, les figurines qui animent ses tableaux sont finement touchées. C'est, dans un genre secondaire, un maître de premier ordre. Venise ne peut lui opposer qu'un rival, Francesco Guardi (1712-1793). Il semble que les deux maîtres aient cherché à se compléter l'un l'autre. Canaletti nous entraine dans les rues de Venise, il nous montre l'extérieur des édifices; Guardi nous en ouvre les portes : il nous introduit dans le palais ducal ou dans les résidences des grands seigneurs, et, sous les lambris de ces salles somptueuses, il fait défiler la foule pittoresque des promeneurs masqués. D'autres fois, il peint les fêtes populaires; enfin il reste de lui de simples paysages ou des marines, dont Venise n'est plus que le prétexte et qui font jouer un gai rayon de lumière sur les flots bleus de l'Adriatique. Nul n'a possédé, autant que Guardi, le caprice heureux de la touche, la savante liberté du pinceau.

Les dernières années du dix-huitième siècle furent marquées par un fait grave,

indice d'une situation nouvelle, dont les résultats ultérieurs restent encore voilés aux prévisions de la critique. Ce fait, c'est le mélange de plus en plus accentué des diverses écoles de l'Europe. Pour l'Espagne, l'assimilation est manifeste. Au moment où Luca Giordano quitte Madrid, en 1702, on ne sait plus s'il est Italien ou Espagnol, et lui-même semble prendre peu de souci de sa nationalité hésitante. Le chevalier Corrado, — celui dont Cochin nous a dit les fadeurs rosées, et dont Ferdinand VI avait fait son *pintor de camara,* — appartient à la fois aux deux écoles. Quel est le caractère de Bayeu de Subias? Et, vers la fin du siècle, n'y a-t-il pas, dans l'étrange Goya, beaucoup de la fantaisie de Tiepolo?

Il serait curieux de tenter le même rapprochement entre les Italiens et les Français. Nos directeurs de l'académie de Rome, les J.-F. de Troy et les Natoire, ont sur l'idéal des théories qui ressemblent fort à celles de Piazzetta et de Pompeo Battoni. Au palais royal de Turin, dans le galant petit cabinet dont Carle Vanloo a peint les boiseries, on voit les deux influences se confondre harmonieusement. Pour le libre maniement du pinceau, Lemoine et Boucher doivent quelque chose aux virtuoses de l'Italie; les décorateurs vénitiens ont séduit Fragonard, et, dans ses paysages enrichis de monuments pittoresques, Hubert Robert donne la main à Panini.

L'union devint plus intime, la fusion des écoles se fit plus complète, lorsque les ruines d'Herculanum retrouvées provoquèrent une nouvelle renaissance de l'art antique, ou du moins un vague retour vers des formes plus austères et plus pures. Raphaël Mengs et son collaborateur Winckelmann furent les promoteurs de cette évolution que nos grands-pères ont vu commencer et qui semble se prolonger encore. Une sorte d'archaïsme adouci et mitigé succéda aux amusantes extravagances de Tiepolo et de Piazzetta. Mais Raphaël Mengs pousse la sagesse jusqu'à la froideur. Quand il peint des portraits, la nature le soutient; une sorte de naïveté allemande persiste dans ses types; son modelé a de la douceur et de la morbidesse. Lorsqu'il invente, comme dans son grand plafond de la villa Albani, *Apollon et les Muses,* il est correct, élégant et sans flamme. Sa renommée, si éclatante il y a cent ans, a singulièrement pâli, car c'est, à tout prendre, une triste aventure que de partir de l'idéal antique pour arriver à l'ennui.

Mengs fut surtout un théoricien : ses doctrines sont de beaucoup supérieures à ses peintures. Son rôle paraît avoir été de mettre à la raison les derniers enfants perdus de la fantaisie. Il prépara l'avénement de l'école de David, dont l'influence

s'étendit sur toute l'Italie. Vicenzio Camuccini (1773-1844) et le chevalier Pietro Benvenuti, si fameux l'un et l'autre vers 1810, sont des maîtres glacés. Comme les élèves de David, en France, ils ont provoqué contre leurs méthodes une révolte salutaire : les récentes expositions universelles nous ont permis d'en constater les progrès. Quelle est la situation actuelle de l'école? Si nous le savions, nous ne voudrions peut-être pas le dire. Cette histoire doit se clore au moment précis où s'achève le passé, où commence le présent. Quels lendemains sont promis à la peinture italienne? Nous l'ignorons, car tout peut se raconter, excepté l'avenir. Mais, quoique bien timides encore, les dernières tentatives des maîtres de Florence, de Naples et de Milan laissent une place à l'espérance. Elle ne saurait rester longtemps inféconde, la terre généreuse où mûrirent jadis tant de moissons dorées.



Vue de Venise, par Canaletti. (Musée du Louvre.)

XVIII.

CONCLUSION.



ssayons de résumer cette grande histoire, ou plutôt ce voyage de découverte à la recherche de l'idéal. La beauté longtemps rêvée, atteinte un jour et presque aussitôt perdue, est-il un spectacle plus intéressant? N'est-ce pas comme un drame où les faits se lient les uns aux autres par la forte attache d'une puissante unité? Sans doute, lorsqu'on assiste aux transformations successives de la peinture italienne, à ces métamorphoses d'un idéal qui semble toujours changeant, on serait tenté de croire qu'une sorte de caprice, une mode tous les vingt ans renouvelée ont été la loi de cet art, dont nous avons dit l'éclosion, la grandeur triomphante et la fin. Mais ne nous laissons pas tromper par l'aspect menteur des choses. Sous ces formes constamment modifiées, la pensée profonde se maintint. L'expression a pu varier souvent : le rêve resta le même.

Cette unité échappe aux historiens qui ont jugé à propos de classer les peintres de l'Italie selon le hasard de leur origine. Dans ce système, pour enrégimenter un artiste sous tel ou tel drapeau, on ne lui demande pas quel est le caractère de son œuvre, on s'enquiert du lieu de sa naissance. L'abbé Lanzi, si ingénieux d'ailleurs et si savant aux choses italiennes, ne reconnaît pas moins de quatorze écoles. Quelques-uns ont trouvé cette classification incomplète; ils ont fait observer que l'art de Pérouse et de Foligno n'est pas tout à fait l'art romain, et qu'il conviendrait, en bonne justice, de créer une école de plus, l'école ombrienne. Lancé sur cette pente, il n'y a plus de raison de s'arrêter. Gardons-nous de pousser jusqu'à l'abus

un système qui dérive de l'ancien antagonisme provincial, et ne faisons pas aussi bon marché des réalités de l'histoire.

Pour nous, nous reconnaissons deux grands courants, qui se sont mêlés quelquefois, qui plus souvent ont paru ne point se confondre. Dans son ensemble, l'école florentine a été plus particulièrement touchée de la beauté du dessin; les Vénitiens ont plus ardemment cherché le coloris et la lumière. Florence et Venise sont les deux extrémités de l'axe autour duquel l'art italien a tourné. A côté de ces manifestations de l'idéal, qui, disons-le bien haut, ne se sont jamais systématiquement combattues, se groupent d'autres ambitions, inspirées par certaines fatalités d'origine, par certaines tendances locales, ou mieux encore, individuelles. De là des écoles, dont le nombre ne doit pas être augmenté, mais réduit, et qui, si différentes qu'on les suppose, se sont constamment mêlées et ont travaillé à la même œuvre. Comme dans un savant orchestre, ce sont des instruments divers qui ont fait l'harmonie.

Nous croyons donc que ceux qui dans l'avenir voudront étudier et raconter l'histoire de la peinture en Italie adopteront une classification meilleure.

On trouvera dans ce livre, à l'état d'essai et pour ainsi dire à titre de proposition qu'on ose soumettre au sentiment des bons juges, une première application de la méthode nouvelle. Cette classification n'est plus empruntée à la géographie, mais à l'histoire. Elle cesse d'avoir égard aux linéaments de couleurs diverses tracés sur une carte, — on sait combien en Italie la frontière fut chimérique et changeante! — elle s'opère selon la succession des événements et des transformations morales : elle ne se fait plus dans l'espace, mais dans le temps.

Envisagé à ce point de vue, l'art italien se reconstitue et redevient ce qu'il fut en réalité, un organisme complet et vivant, qui a conscience de sa personnalité collective et qui obéit à la loi universelle, la naissance, le développement, la décadence et la mort. Nul spectacle ne fut plus intéressant, on dirait volontiers plus dramatique. Aux derniers jours du treizième siècle, on voit la peinture italienne briser les formules byzantines et s'affranchir des liens étroits de la tradition hiératique. Ce fut une magnifique évasion : aujourd'hui encore, après tant années, nous sentons la joie de la délivrance. Giotto, le libérateur, était un Florentin, et ses premiers disciples furent des Toscans; mais il avait parlé au nom de l'Italie entière; aussi le mouvement ne tarda pas à se généraliser; l'adhésion fut universelle, et le quatorzième siècle appartient aux Giottesques.

Aux approches de 1400, cet art naïf et robuste commence à ne plus répondre aux besoins des intelligences inquiètes. La peinture se plaît aux redites, elle va languir; une rénovation, qu'on pouvait prévoir, la transforme et lui donne une vitalité nouvelle en la retrempant aux sources vives, à la nature. Était-ce trahir Giotto? Non; c'était appliquer hardiment le principe qu'il avait lui-même posé.

Le quinzième siècle fut admirable, et il fut admirable partout. Déjà, le but étant vaguement entrevu, l'art italien cherche les moyens de l'atteindre. Il étudie la nature, dans son dessin, dans sa couleur, dans les modifications que lui fait subir la lumière; il perfectionne les procédés d'exécution, il prépare les instruments dont les maîtres immortels vont se servir, et, interrogeant l'âme humaine, il en exprime les vagues tristesses, les âpres douleurs, les espérances éternelles. Mais les peintres de ce siècle ont compris aussi que l'essence du génie italien, c'est la recherche de la beauté, et, si, dans leur loyale ardeur, ils étudient curieusement la forme vraie, c'est pour atteindre bientôt à la forme choisie, épurée, sublime.

Tout était préparé, les dernières traces de gothicité venaient de disparaître, lorsque arrivèrent les maîtres attendus, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël. Spectacle magnifique! En moins de quinze ans, l'histoire voit naître les trois créations les plus prodigieuses de la peinture, la *Cène*, la voûte de la chapelle Sixtine, et l'*École d'Athènes*. L'art ne devait pas aller au delà. Corrége n'eut qu'un jour, Giorgione n'eut qu'une matinée. Vainement Titien prolonge par la magie de la couleur le triomphe de l'école, il disparaît, et Véronèse est le dernier des grands maîtres.

Avant la fin du seizième siècle, des signes de décadence commencent à se manifester, et le mal se révèle partout à la fois. Le niveau baisse visiblement. Que font les meilleurs pour arrêter la peinture sur la pente où elle se laisse glisser? Celui-ci propose un système d'éclectisme qui, combinant les hautes qualités des maîtres de la veille, les annihile par ce mélange même; celui-là se plaît à l'emphase tragique, aux mensonges des attitudes d'académie; tel autre cherche un refuge, non dans la nature, mais dans la vulgarité des types et des formes, et il croit leur donner plus d'accent en les noyant dans l'ombre. Le dix-septième siècle, brutal à son origine, fade à ses dernières heures, s'achève avec Luca Giordano et les maniéristes : tout sourit alors, et tout meurt, et, pendant que la peinture descend aux abîmes, le dix-huitième siècle porte gaiement le deuil en rose.

Ce fut là un triste dénoûment; mais le bien et le mal se sont heureusement fait une part inégale, et les mélancolies de la décadence disparaissent dans l'éclat des

jours radieux. Considérée dans son ensemble, l'histoire de la peinture italienne est un des plus grands spectacles que le génie ait offert au monde. Et les vaillants artistes qui ont tant lutté n'ont pas gardé pour eux seuls le fruit de leur conquête : c'est pour nous tous qu'ils ont combattu. Le foyer qu'ils ont allumé a été un phare éclatant, et nous sentons encore aujourd'hui les rayonnements de sa chaleur et de sa lumière. Remercions donc l'Italie pour ce qu'elle nous a donné; gardons le culte des maîtres victorieux; interrogeons, sans nous lasser, leurs œuvres viriles. Nulle fréquentation ne saurait être plus salutaire. Il y a une sorte de joie saine, et comme un agrandissement de l'esprit dans l'étude de cet art merveilleux qui demeure la consolation de l'histoire et sa fête éternelle.



La Poésie, par Raphael. (Chambres du Vatican.)

TABLE DES ŒUVRES REPRODUITES.

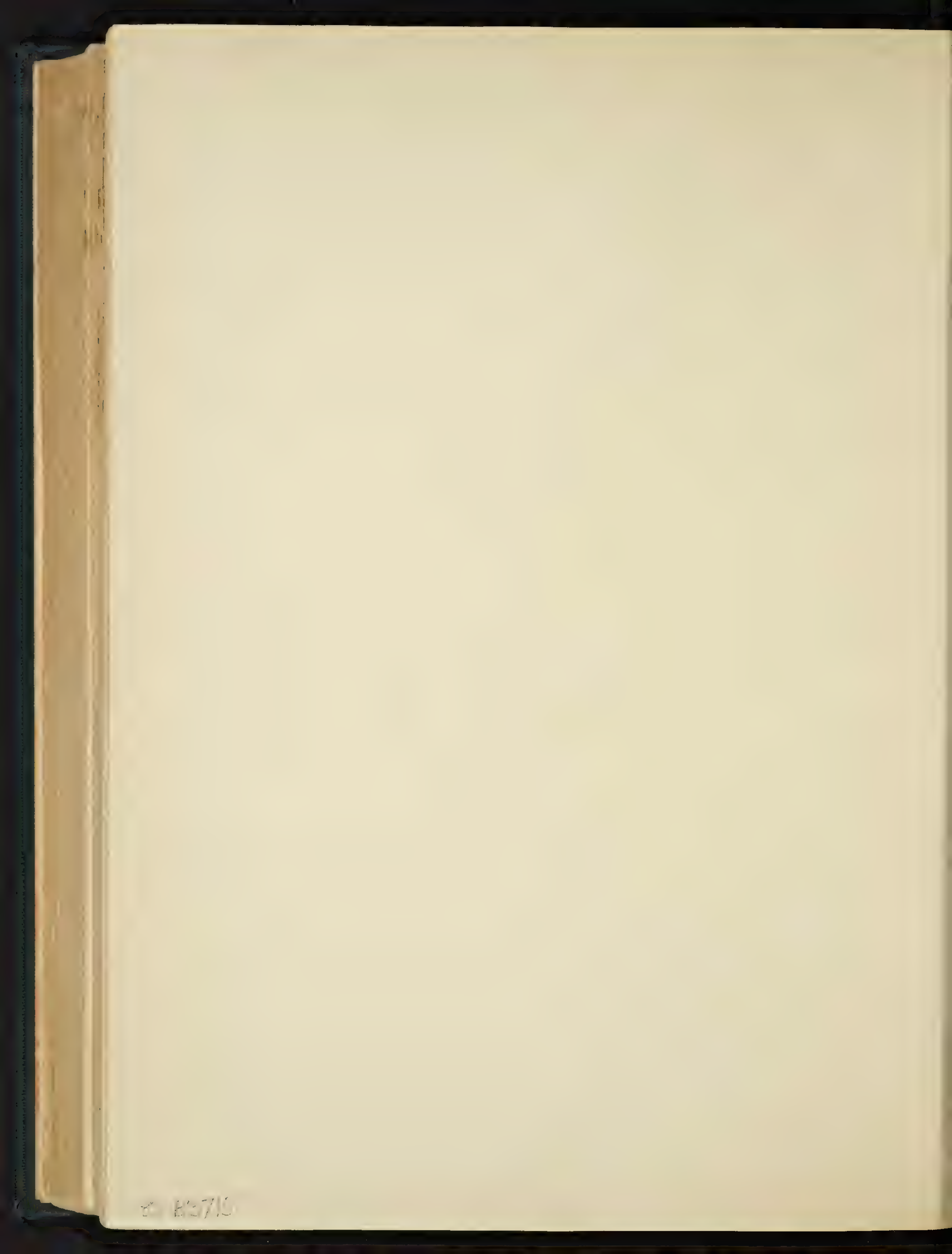
I. — PLANCHES.

Les chromolithographies sont désignées par un astérisque (*).

II. — CULS-DE-LAMPE.

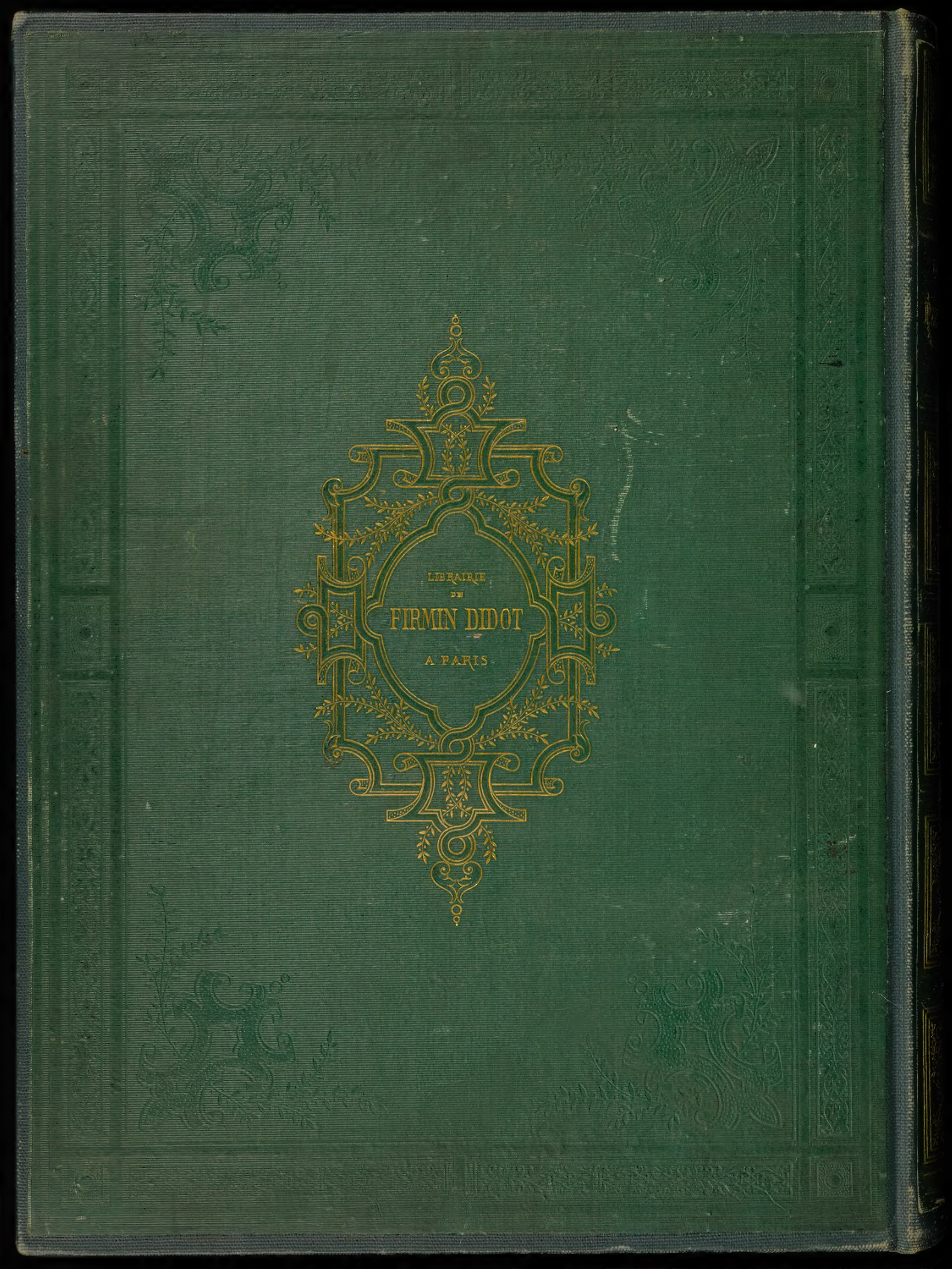
TABLE DES ARTISTES CITÉS.

TABLE DES MATIÈRES.









LIBRAIRIE
DE
FIRMIN DIDOT
A PARIS